

أ.د. عبد الله بن أحمد الضيفي

أستاذ النقد الأدبي الحديث

جامعة الملك سعود - الرياض

شعر التفعيلات

وقضايا أخرى

دراسة في خطاب مشنق عباس معن الشعري



شعر النفعيلان وقضايا أخرى
دراسة في
خطابه مشنق عباس معن الشعري

شعر التفعيلات وقضايا أخرى دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري

أ.د. عبد الله بن أحمد الفيضي

أستاذ النقد الأدبي الحديث

جامعة الملك سعود - الرياض



دار الفراهيدي للنشر والتوزيع

Farasheed house Publishing and Distribution

بغداد - قاري الممدوح - طبعة الأولى

حقوق النشر محفوظة

لا يجوز نسخ هذا الكتاب أو إعادة طبعه
إلا بإذن خطي من الناشر والمؤلف

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٥٤١ لسنة ٢٠١١

العنوان : شعر التفعيلات وقضايا أخرى / دراسة في خطاب مشتاق عباس معين الشعري
المؤلف : أ.د. عبد الله بن أحمد الفيضي

عدد الصفحات : ١٣٨

الطبعة الاولى : ٢٠١١



دار الفراهات للنشر والتوزيع
Farahat House Publishing and Distribution
بغداد - مكة المكرمة - القاهرة الجديدة

مدخل ضروري

شعرية البناء الموسيقي

(مراجعات نقدية في خطابنا الشعري الحديث)

شعرية البناء الموسيقي

(مراجعات نقدية في خطابنا الشعري الحديث)

مقدمة ضرورية، لفهم: أين كنا؟ أين أصبحنا؟ وماذا نريد؟

توطئة:

باحثٌ متخصصٌ في اللسانيات والنقد الأدبي، ثم هو شاعر، أو قل: هو شاعر، ثم متخصصٌ في اللسانيات والنقد الأدبي، ذاك هو د. مشتاق عباس معن. ولهذا الازدواج بين النظرية والممارسة معناه ومبناه. أضف إلى هذا أنه على صلةٍ وثقى بتقنية العصر، الحاسوبية والإنترنتية، ويحمل شهادات في ذلك. وهو ما هيأ لديه اكتمال التجربة الفنية اللافتة. وتأتي مكانته في هذا السياق الأخير كذلك بصفته (رئيس منتدى الأدب الرقمي/ الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق)، وعضواً مؤسساً في رابطة الرصافة للشعر العربي، وعضواً مؤسساً لجماعة (قصيدة الشعر)، وعضواً مؤسساً لجماعة (الجنس الرابع) الأدبية للنص الجديد. وله بحوثه في مجال القصيدة التفاعلية الرقمية، وحول أثر التكنولوجيا في الأدب. وإلى هذا التأسيس المتنوع له من النتاجات الأدبية في ميدان الشعر أعمال، مثل: "ما تبقى من أنين الولوج"، ١٩٩٧م، "تجاعيد"، ٢٠٠٢م، "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق - تفاعلية رقمية"، ٢٠٠٧م. وليست الغاية هنا سرد سيرة الرجل الحافلة، وإنما بيان ما أغنته هذه التجربة في تشكيل شخصيته وشخصية أدبه.

ولقد كانت لي مقاربتان في تجربة الشاعر، أولاهما حول قصيدته "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، بعنوان "نحو نقد إلكتروني"

تفاعلياً^(١) لأن ذلك العمل - كما عبّرُ هناك - يلفت إلى الحاجة إلى (قراءات نقدية إلكترونية تفاعلية)، تضاهي قصيدة مشتاق الإلكترونية التفاعلية، والأجاءت القراءات تقليدية لنص غير تقليدي ولا مالوف، ولا مهياً لمعظم القراء، وسيتعدّر على القارئ حينئذ متابعة ما تقدّم إليه، إلا في نطاق نخبوي ضيق. أمّا المقاربة الأخرى، فكانت لقصيدته "مكابدات (أنا)"، وهي بعنوان: "في البنية الإيقاعية لشعر التفعيلات (قصيدة "مكابدات (أنا)"; نموذجاً". وفي كلتا المقاربتين كنتُ أجد صوتاً مختلفاً، مكتنزاً بالتراث والأصالة، أخذاً بالحدائث والتقنية والمعاصرة. وفي تقديري أن هذا هو ما عزّ وجوده في حياة العرب اليوم، إن على الصعيد الأدبي أو غير الأدبي. وما كانت لتجربة مشتاق معن أن تكون كذلك، لو لم يكن يمتح من تلك الجذور والمشارب المتعددة المشار إليها.

وفي سياق هذا المشروع - الذي يحضر في اللغة، وفي بنيات الشعر، وفي التأسيس على رصيد الثقافة والأدب - كان احتفاء الشاعر بما يسميه العمود الومضة^(٢)، وكان قبل ذلك توقيعه مع زملاء آخرين على "بيان الجنس الرابع"^(٣)، لوضع "قصيدة النشر" في موضعها الأجناسي الذي رأوه، وقبل ذلك كان البيان العربي الذي أصدره مع عدد من الشعراء

(١) - بحث محضّم منشور في (مجلة أدب المستنصرية، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، العدد السابع والأربعون، ١٤٣٩هـ = ٢٠١٨م، ص ٢٤١ - ٢٥٠).

(٢) - أدرجت في نهاية الكتاب ملحقين ضم أولهما بيانه في مصطلحه (العمود الومضة) وضم الثاني مختارات من شعره (العمود الومضة).

(٣) - أدرجته في الملحق الرابع.

العرب بعنوان "قصيدة الشعر"، في مواجهة "قصيدة النثر" وادعاءاتها الجارفة.

وبناء عليه، قلعلّي، تساوقاً مع هذا المشروع النظري الشعري- الذي قلّ يحرض عليه مشتاق وزملاؤه- أدلي بدلوي مع الدلاء، فهذا مشروع أرى فيه من الوعي باشتراطات التجديد الحقيقي، والحداثة النوعية، ما يستدعي مراجعات نقدية تأصيلية، تأتي كمقدمة أراها ضرورية، لفهم: أين كنا؟ أين أصبحنا؟ وماذا نريد؟

وتهدف هذه المراجعات النقدية- تحديداً- إلى بيان مكانة (البناء الموسيقي) في شعرية الشعر العربي: أ هو مكوّن رئيس أم عنصر ثانوي؟ يمكن الاستغناء عنه؟ مع مراجعة المصطلحات النقدية المتعلقة بالبناء الموسيقي الشعري، وفق مفاهيمه في نظرية الشعر العربي، ومواقفه من تجربة العرب الشعرية، كمفهوم القصيدة، والوزن، والتفعيلة، والإيقاع، والنبر. في معنى إلى تأصيل الرؤية والمصطلح، لإعادة هوية شعرية عربية مستلبة، غرقت في التقليد باسم الحداثة والتجديد. وذلك في إطار مشروع نقدي يتطلع نحو حركة تجديدية حقيقية ناضجة، تنبني على مرتكزات التميز والاختلاف، وتستمد مشروعيتها من ملامح الشخصية الثقافية والفنية العربية.

١- ما القصيدة؟

تحدث في جدلياتنا الحديثة، ولاسيما حول (قصيدة النثر)، مفاهيم تستهدف معنى "قصيدة" في السياق العربي. لغويًا وهنًا. ذلك أن "القصيدة" لم تسم بهذا الاسم في اللغة العربية - ولغير العربية ما لها - إلا لأن النص "مقصّد"، أي منعم، منظم، مرّكّب في وحدات موسيقية، وفي وزن مستقيم. أو ما أطلق عليه الخليل: بحر. لأن من معاني "القصّد": استقامة الطريق.. وضيق قاصد: سهل مستقيم.. والقصيد من الشعر: ما تمّ شطر أبياته. وفي التهذيب: شطرا بنيت، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه. وقال ابن جني: سمي قصيداً لأنه قصيد، واعتمد، وإن كان ما قصّر منه واضطرب بناؤه. نحو الرمل والرجز. شعرًا مرادًا مقصودًا، وذلك أن ما تمّ من الشعر وتوفّر أثر عندهم، وأشدّ تقدّمًا في أنفسهم، ممّا قصّر واختلّ. هتمّوا ما طال ووفّر قصيدًا، أي مرادًا مقصودًا، وإن كان الرمل والرجز أيضًا مرادين مقصودين. والجمع قصائد، وربما قالوا: قصيدة لكذا! والصواب: قصيد... وقيل: سمي قصيداً لأن قائله احتفل له، فتقّحه باللفظ اتجبد والمعنى المختار، وأصله من القصيد، وهو المخ السمين، الذي يتقصّد، أي يتكسر لسمّيه، وضده: الزبر، والرأز، وهو المخ السائل الذائب، الذي يبيع كالماء ولا يتقصّد، والعرب تستعير السمين في الكلام القصيح، فنقول: هذا كلام سمين، أي جيد. وقالوا: شعر قصّد، إذا نُقح وجوّد وهُدب. وقيل: سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من بابه، فقصّد له قصيداً، ولم يحشيه حشياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره. واجتهد في تجويده. ولم يقتضيه اقتضاباً، فهو فعيل

من القصيدة، وهو الأتم... ابن بُزْرج: أَقْصَدَ الشاعرُ، وأزْمَلَ، وأخْرَجَ، وأَرْجَزَ، من القصيدة، والرَّمَلَ، والهَرْجَ، والرُّجْزَ، وقال أبو الحسن الأَخْفَشُ: ومما لا يكاد يوجد في الشعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيت. والبيتان الموطآن كذلك، وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات. فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات. قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جواز. وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة. قال: والذي في العادة أن يُسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر: قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة. وقال الأخفش: القصيد من الشعر هو الطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام، والخفيف التام، وهو كل ما تقفى به الركيان. قال: ولم نسمعهم يتغنّون بالخفيف؛ ومعنى قوله المديد التام والوافر التام يريد أتم ما جاء منها في الاستعمال، أعني الضربين الأولين منها، فأما أن يجيئا على أصل وضعهما في دائرتيهما بذلك مرفوض منطرح^(١) وواضح أن معنى قوله التام هاهنا ما يقابل المجزوء من كل بحر، كأنها المجزوء لا بقصة قصيدة.

فعلى هذا فإن ما ليس فيه من الكلام وحدات نغمية تقتضد ظيس بقصير البئة، حسب اللغة العربية، وعلى أرباب قصيدة النثر، إذن، ان يبحثوا عن لفظ آخر غير "قصيدة"، مثلما ألفوا من قبل كلمة "شعر" واستعملوا "نثر". وهذا ما فعله النقد العربي القديم حين سمي هذا الشكل

(١) - ابن منظور، لسان العرب المحيط، (قصيدة).

من كلامه: "ألفاظويل الشعرية"^(١)، لأن "النثيرة" هي: "زبدٌ لغوي، أو زارٌ، في مادة ذاتية مفعلة كائناء.. لا تنقصُ.. ولذا فإن دلالة قصيدة نثرٍ تشير بسطحة إلى: "نصٍّ موزون- غير موزون"، أو "قصيدة.. لا قصيدة.. ولا معنى لها.. لا عقلًا.. ولا ذوقًا.. ولا لغة، إلا كـنثر.. الذي يعني: شعراً، أو شعرًا.. أي يعني نثرًا".

٢- ماذا يعني مصطلح "وزن"؟

والنكس ماذا عن مصطلح (وزن شعري)، الذي كثيراً ما نسمع الخلط في إطلاقه. حتى من بعض الأكاديميين، إذ يقولون عن قصيدة تفعيلة: إن الوزن موجود فيها. وهم إنما يعنون: إن التفعيلة موجودة، أو النغم موجود، إذ لا يُدركون- أو لا يحفلون- بمعنى مصطلح (وزن) في الشعر العربي. إن مصطلح "الوزن" لا يتطابق معناه مع شعر التفعيلة: من حيث إن الوزن هو اتفاق الشطرين في عدد التفعيلات وتكوينها، وكأنهما كفتا ميزان، هذا مع اتفاق القصيدة في نظام أبياتها، من حيث الزخافات والعلل في أعاريضها وأضربها وحشوها، فلا يختل ميزانها الدقيق وفق قوافين العروض العربي. ذلك هو ما يُطلق عليه: الوزن، أما شعر التفعيلة، فلا يعدو تكرار التفعيلة، ووضع قوافٍ اختياريّة بين وقت وآخر، ولا يعدّ ذلك وزناً في شيء، ولا يقتضي أيّ مهارة موسيقية شعرية في شيء، كما لا يختبر قدرات الشاعر اللغوية، وتحكماته في مادته اللغوية. لذا كان مركباً سهلاً لكل عابر في كلام عابر. وقد تنبّهت إلى وقوعه عرضة

(١) انظر: (الدرابي)، (١٩٦٨)، إحصاء العلوم، نج عثمان أمين (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).

٨٧. (الفرحاني)، (١٩٨١)، منهاج البلاغة ومراج الأدباء، نج محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت:

دار الغرب الإسلامي)، ٦٧.

لقرصنة (غير الشعراء، أصلاً) نازك الملائكة^(١)، منذ وقت مبكر. فاستدركت منبّهة إلى استغلال ما كانت والسياب قد فتحاه من قرصنة شاسعة في ذلك القانون الصارم الذي كانت ترضيه العروض:

ومن هنا فما في شعر التفعيلة ليس بوزن، وإنما هو نغم فقط، يتماوج في وحداته في غير وزن مطّرد، ولا اثزان تركيبي، برعى التقابل والتناظر في معمار النص. فالفرق بين (الوزن) و(شعر التفعيلة) كالفرق بين (الحن) أغنية على مقام من المقامات الموسيقية و(عزف موسيقي منفرد على غير لحن مخصوص).

ولقد جاءت قصيدة التفعيلة لتلقي الوزن العروضي أصلاً، بل لتلقي كل العوائق والحواجز والتحديات أمام الشاعر، وتلقيها برمتها عن كاهله، ليغير، وكأنه يكتب نثراً مرسلاً، سوى أنه يلتزم بتفعيلة يتلّوها بين كفيه كيف شاء وشامت له التداخيات التعبيرية. فما ظننا بردة فعل أمة عاشت أكثر من ألف سنة تعرف جنس الشعر على أنه ذو معمار هندسي خاص، موزون مقفى، وضجاء قيل لها: لا، سنهدم هذا القصر الشعري الشامخ، ونسمي هذه الأتقاض شعراً، وإن كانت بلا وزن ولا بناء؟ إن المسألة ليست مسألة تغيير عابر بل هو تغيير جذري في المفاهيم والأبنية الذهنية والفنية. فكانت ردة الفعل إزاء هذا التحول أمراً صليبيّاً جداً، ومبرزاً جداً.

إنه تغيير جذري في الذوق العربي، وفي الشخصية الشعرية العربية، التي ترى الوزن ركناً وكيئاً في البناء الشعري؛ وذلك كي تتماثل هسراً مع

(١) - انظر ما كتبه تحت عنوان أنزايها المضافة إلى الشعر الحر. (١٩٧٣)، فضايا الشعر المعاصر،

(بيروت: دار النظم للملايين)، ٤٠ - ٥٠.

الشخصية الشعريّة الغربيّة. تلك الشخصية التي نجد ملامحها منذ القديم؛ ومن ثمّ فإنّها لا تُعدّ في السياق الغربي تحوّلًا حديثًا أو تطوّرًا، بل هي مكوّن مختلف، وقديم، أرادت القصيدة العربيّة في القرن العشرين أن يتجرّعه العرب وهم لا يكادون يسيغونه. شيئًا فشيئًا انزلت التبعيّة التقليديّة لكلّ وارد من هناك إلى التّصلّ من الإيقاع برمته، بترك التّفعيلة إلى ما يسمّى قصيدة النثر، من كلّ خواطر اعتياديّة، تتفاوت ثريّتها فنيّة وبرودًا. وتلك الشخصية الشعريّة الغربيّة نجد ملامحها منذ القديم، وقد أُلح إليها، مثلاً، أرسطو، حسبما يشير إلى ذلك صلاح الدّين خليل بن أبيك النّصفي^(١) (٦٩٦ - ٧٦٤هـ = ١٢٩٦ - ١٣٦٣م)، حيث يقول: "قال أرسطو - خطيب اليونان وخطيبهم وشاعرهم - وليس الشّعْر عندهم ما يكون ذا وزن وقافية، ولا ذاك رُكن فيه، بل الركن في ذلك إيراد المقدمات المخيلة فحسب، فإن كانت المقدّمة التي ترد في القياس الشعري مخيلة فقط، تمخّض القياس شعريًّا، وإن انضمّ إلى المقدّمة قول إقناعي، تركّبت المقدّمة من معنيتين: شعريّ وإقناعي... ولليونان عروضٌ لبحور الشّعْر والتضاعيل عندهم تُسمّى الأيدي والأرجل". ومحدّد الجنس الشعري وفق هذا المنظور هو التخييل فقط، بقطع النظر عن الموسيقى الشعريّة، أو ما سمّوه "الأيدي والأرجل". وما كذلك هو الجنس الشعري وفق المزاج العربيّ منذ عرف العرب الشّعْر، ولذلك فكثير من النثر العربيّ منذ العصر الجاهليّ يُعدّ شعرًا بحسب التّوصيف السابق، ومنه سجع الكُهان؛ لأنّ مقدّماته مخيلة، بل فوق ذلك هو لا يخلو من التّغيم والإيقاع؛ ونصوص

(١) - (٦٩٧)، الغيث المسجود في شرح لامية العماد، بيروت: دار الكتب التّعليميّة، ١٩٨١، ص ١٠١.

كالمواقف والمخاطبات لدى النُفري - على سبيل المثال - محض شعر إذن، وهو ما لم يزعمه حتى النُفري نفسه! لكن هناك من يزعمه اليوم، ويصرّ على فرضه، بل يصفه تطوراً جديداً للشعر العربي، مع أنه موجود في تراث النثر العربي منذ القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، وقبل ذلك؛ ولذلك فرج رواد الشعر الحر لما وجدوا نصاً لابن دريد - ونسبه عبد الكريم الدجيلي إلى البند - فجعلت تبحث فيه نازك الملائكة^(١) عن التفعيلات، فوجدت جذاذات متناثر، فيها تفعيلات من: الرجز، والهزج، والرمل، والمكسور، فعدت ذلك من الشعر الحر؟ وكذلك حينما وفقت على ما نقله الدجيلي عن "وهيات الأعيان" لابن خلكان، من كلام للمعري، يجري هكذا:

أصلحك الله وأبقاك! لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي؛ لكي تحدث عهداً بك يا خير الأخلاء؛ فما مثلك من غير عهدٍ أو غفلٍ.

وكان من حقها - ما دام الكلام السابق شعراً حرّاً لمجرد النغم فيه - أن تلتصق في عنوان الكتاب نفسه "وهيات الأعيان وآتياء ابن الزمان"، لأبي العباس ابن خلكان، ما تعدّه من الشعر الحر؛ ذلك أن كلام العرب كله موسيقي، وهم يتقنون في النثر تنغيماً وتسجيماً، خطابةً وكتابةً، فالموسيقى ليست خاصة بالشعر عند العرب، وبإمكانك أن تجد التفعيلة في أيّ تعبير نثريّ أو خطابيّ، كان يقول أحدهم مثلاً: فابعث رجلاً ممن ترضى درماً لأبي بكرٍ والجيش الإسلاميّ معه....

(١) - انظر: ٥ - ٩.

وهكذا يخرج كلامه على وزن الخبب دون قصد. بل لو أراد المتحدث أن يكون حديثه كله على الخبب لفعل. وقد اتفق أن جاءت آيات قرآنية على بعض الأوزان، كقوله تعالى: ﴿لَنْ تَأْكُلُوا أَلْهَ حَتَّى تُفَيْقُوا يَتَا يُحْيُونَ﴾^(١) والموسيقى في كلام العرب أمر مألوف، وهو مكوّن بلاغي في النثر لا في الشعر فقط. ولناخذ مثالا على ذلك من وثيقة مكتوبة عن النبي ﷺ، إذ كتب إلى وائل بن حجر الحضرمي:

مِنْ مُحَمَّدٍ رَسُولِ اللَّهِ إِلَى الْأَقْبِيَالِ الْعَبَّاسِيَّةِ، مِنْ أَهْلِ
خَضِرَ مَوْتٍ، بِإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِثَاءِ الرُّكَاةِ: عَلَى التَّبَعَةِ الشَّاقِ
وَالْتِيْمَةِ لِصَاحِبِهَا. وَفِي السُّيُوبِ الْخُمُسِ، لَا خِلَاطَ، وَلَا
وَرَاطَ، وَلَا شِثَاقَ، وَلَا شِغَارَ. وَمَنْ أَجَبَنِي فَقَدْ أَرَى، وَكُلُّ
مُسْكِرٍ حَرَامٌ.^(٢)

ألا ترى إلى هذا الأسلوب المتماوج بالوحدات النغمية والتجنيس والسجع، الذي يشبه أن يكون نظماً تشغيلياً؟ ولذلك فإن النظم عند العرب يقع في النثر وفي الشعر، وأحد عوامله النظم الصوتي، في ثقافة الشفوية ظلت تغلب فيها الكتابية. فهل أمثال هذا حجة للقول بأصالة الشعر الحر في التراث العربي؟ إنما هو التمثل. والرغبة في التاصيل لأشكال الشعر الحديث ضاربة بأطنابها في الحركة النقدية الحديثة. ومن ذلك على سبيل المثال، أن هناك من ذهب يلتمس في التراث خروجاً عن

(١١) - آل عمران: ٩٣

(١٢) - المسطري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل لا بعد ٣٩٥ هـ = ١٠٠٥ م)، (١٩٧١)،
المسماطين، الكشائية والشعر، تج علي محمد الهجوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة):
مجمع الباني الحلبي، ١٩٦١.

أعراف الجنس الشعري، زاعماً أنها قد وُجدت في الماضي محاولات لإسقاط معياري الوزن أو التقفية، مستشهداً بما أورده (ابن رشيق) ^(١). حيث قال: «وقد جاء أبو نواس بإشارات آخر لم تجرِ العادة بمثلها: وذلك أن الأمين بن زُبيدة قال له مرة: هل تصنع شعراً لا قافية له؟ قال نعم. وصنع من فوره ارتجالاً:

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيد من يحبكم... (إشارة قبلية)
فاشارت بعصم ثم قالت من بعيد خلاف قولي... (إشارة لا لا)
فتنفست ساعة ثم أنسي قلت للبغل عند ذلك... (إشارة امثلية)

فما كان من نقاد محدثين إلا أن استندوا إلى هذه الرواية للتول بأصول تراثية للتخلفي عن بناء القصيدة العربية، كل يرى فيها تأثيل شكلي محدث من الشعر؛ فمن قائل إن ذلك (شعر مُرسَل)، إلى قائل: إذا صحّت هذه الرواية كان ذلك أول ما عرّف مما تسميه اليوم بالشعر الحرّ، ومن قائل: إن تلك الأبيات تجمع خصائص الشعريين المرسَل والحرّ، ثم ذهب يحلّل اكتشافه الخطير ^(٢) كما عدّت تلك في إحدى الدراسات المحاولة الوحيدة في الخروج عن إطار القافية وإسقاطها ^(٣) بل هناك من أصل بتلك الرواية لقصيدة النثر في التراث العربي، من خلال ما

(١) - (١٩٧٢)، القفّة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تج. محمد معني، بيروت: دار الحديث.

بيروت، ٢٠٠٤، ص ٣١٠.

(٢) - بشار، يوسف، (١٩٧١)، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة.

٣٧٨

(٣) - الطرس، العجّول، وهدى بنت عبدالحسين بن عبد الله، شعر القفّة في القرن الرابع الهجري.

(مخطوطة رسالة وكتكورة)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، ص ٣٣٣.

حسبه أشذرات شعرية موزونة لكن غير مقفأة^(١). مع أن أبا نواس لم يحرر الأبيات من القوافي. وإنما جاء بقوافٍ ذوات أصوات متطابقة في التسمع. لكنها من غير الحروف العربية؟ بيد أن صاحب العمدة لم يتحجج - ثلاث - أن ينقل إلى آذان نقادنا المحدثين بالكتابة ما يعتمد على التسمع في فهم ما قصده بإشارة قبلة (مكررة مرتين)، ليسمع هؤلاء شعبي أبي نواس وهما تقبالان مليحته قبلتين، أو إشارتي لا لا، وهو يحقق بصوتيهما من طرف لسانها، أو إشارة امش، وهو - يائساً - يزجر بها يغله، مكررة مرتين؟ فأبو نواس لم يخرق أعراف الشعر العربي. ولم يتخلل لا عن الوزن ولا عن القافية في أبياته، وإنما استبدل صوت (السبطين الخفيفين) في آخر التفعيلة الأخيرة من كل بيت بأصوات متشابهة غير لغوية في العربية، هي صوت التقبيل والرفض والزجر. فليس هناك إذن لا شعر مرسل، ولا شعر حر، ناهيك عن أن تكون قصيدة نثر، وإنما هي أبيات موزونة على البحر الخفيف (فاعلاتن/ مستعلن/ فاعلاتن)، مقفأة بروي تلك الأصوات المشار إليها. ذلك أن الشعر العربي - نظرية وممارسة - كان يؤمن بأن لجنس الشعر حداً فاصلاً عن الأجناس الشعرية. وهانئنا فارقاً، ونظاماً مائزاً، وجد علامته الأبرز في الموسيقى الشعرية، ولا سيما الوزن والقافية.

وإن السؤال الملخ اليوم بعد أكثر من نصف قرن من شعر التفعيلة، إلى أين سيصير ذلك الشعر، وتلك الدواوين التي تملأ الأرض، ولكنها ما تزال خارج الذاكرة العربية، التي ما زالت أراشيفها لا تستدعي إلا المتقبي

(١) - الطراحي، شاعر، أشكاليات القصيدة الشعرية (التاريخ)، مجلة طرائف، ع ٢١.

(الباب الأول، الرياض)، معجم ١٤٣٨ هـ يناير ٢٠١٧ م، ١٨.

أو حتى الشُّعْر الجاهليّ، ولا تحمل من الشُّعْر الحديث إلا بعض العناوين
والشُّذرات المشهورة من هنا وهناك، ولدى بعض المهتمّين؟ ولست أعزو هذا
إلى غياب الذاكرة الشفوية، بل إلى غياب الذاكرة الفنّية العربيّة.
إنّ أبنية القصيدة العربيّة لا تختلف في طُرُزها عن نظائرها في فنّ
العمارة العربيّة، الباقية آثارها المُفرقة في القدم، إنّ في اليمن، أو العراق،
أو مدائن صالح، أو البتراء، أو التي تطوّرت في العصور الإسلاميّة، من
بغداد إلى الحمراء: حيث نمطٌ ذوقيٌّ خاصٌّ، قائمٌ على التوازن والتماثل
والتناظر والتنمعة. وإنما مثلٌ مشروع قصيدة التفعيلة في الشُّعْر العربيّ،
إذن، كرجلٍ جاء إلى قصرٍ شامخٍ مشيدٍ من تلك القصور العربيّة
الإسلاميّة، فقال: علام هذا العناء الكلاسيكيّ؟^{١٩} لتكشف بأخذ ثينات
هذا البناء المحكم، المبنيّ على طرازٍ فنّيٍّ بالغ التعقيد، ولنرصّها رصاً،
كيفما اتفق، أو نركمها ركمًا، على غير نظامٍ محدّد. ثم لنسمّ هذا
الترصيف، أو هذا الركام - أو سمّه ما شئت: فلم تعد التسميات هاهنا
مهمّة ولا اللغات معبّرة - قصراً مشيداً! بل سنزعم أنّه موزون الأركان
والأعمدة والزوايا، وأنّه كالقصر الأوّل، لا فرق ما دام قد حافظ على
الوحدة التكوينيّة الأولى في القصر، ولا يهمّ التصميم المعماريّ، ولا
هندسة البناء، ولا حتى البناء من الأساس! بل سنُتبع الكذبة الأولى
بالقول: إنّ الانقراض التي ركبناها بعقريتنا المستحدثة، والمستمدّة من
بقايا القصر التاريخيّ، هي عملٌ متجاوز رافع، بل أكثر إبداعيةً وروعةً
وتعبيراً عن رقيّ العقل البشريّ الحديث ممّا أنشاء الأسلاف عبر رصيد
تاريخهم في النشوء والترقيّ، حضارياً وفنّياً. وبعدهم سوف تُعلن نظرية

معاصرة تبشّر بتحرّونا من هذا العناء، وذلك الغناء، اللذين كانا
يستغوثان الأسلاف في بناء بيوتهم وقصورهم ومدنهم؟

أهيقول بهذا قائلٌ ويظنّ يحكم له عاقلٌ أو مجنونٌ بعقل؟

أوليس هذا ما فعله أرباب قصيدة التضيعة بالقصيدة العربية؟ أم

على عقول أفتائها؟

٢. تطور الإيقاع بين تجربة الشعر العامي والفصيح :

على الرغم مما للشعر العامي من جناية مباشرة أو غير مباشرة على اللغة العربية الفصحى، فإن من الحق أنه من حيث بناء القصيدة أكبر دليل على هراء الحداثة الشعرية حين تفر من نظام القصيدة العربية بحجة أنها لم تعد مستساغة، أو لم يعد الشاعر اليوم يستطيعها. وقديماً قال الخليل ابن أحمد :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع؛

فلا يكلف الله نفساً إلا وسعها، من لا يستطيع ركوب البحر،

فليركب البز، وليس فرض عين أن نكون جميعاً شعراء؛

لقد حافظت القصيدة العامية، والنبطية بخاصة، على فنانات القصيدة العربية البنائية، التي ينظم بها شعراء التفعيلة، ويؤتي منها كتاب قصيدة النثر فراراً ويمكثون منها رعباً؛ فهام أولاء شعراء العامية يملكون الدنيا، وهم يتنفسون البحور والقوافي تنفساً كالهواء، شيئاً وشباناً. رجالاً ونساء، وأطفالاً، أميين ومتعلمين، دون أن يتعلموا العروض، ولا يعرفون شيئاً عما يسمى علم القوافي. بل إن شروط القصيدة العامية العروضية أصعب من شروط الفصيحة؛ فالبيت من الفصيح قد يصبح شطراً واحداً فقط من العامي، والقصيدة تأتي بقاهيتين لا بواحدة، مختلفتين في الشطرين، وهو ما لا نظير له في الفصيح، اللهم إلا عن نحو قول (المتنبى)^(١):

ماذا يقول الذي يغني يا خير من تحت ذي السماء؟

شغلت قلبي بلحظه عيني إليك عن حسن ذا الغناء؟

[١] - (دمشق)، شرح ديوان المتنبى، وضعه: عبد الرحمن البرهومي بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠.

مع أن 'يعني'، و'عيني'، وإن اتفقتا في الروي، فإن الثانية ذات ردف. وهو الباء قبل النون، والأولى خُلّت من ذلك. فقد جاءت الكلمتان اتفاقاً لا بقصد تقفية.

وما ضاق بذلك هؤلاء الشعراء العاميون، ولا زعموا استعصاء على قدراتهم الفطرية. وكلُّ ميسر لما خُلِقَ له، ولكلِّ فنُّ أصوله ونظامه وقوانينه الخاصة والضرورية. هائي صعوبة يزعمها بعض شعراء الحداثة بلا حداثة! ومن الحق أن معظم من سَمُوا شعراء حداثة في جيل الثمانينيات في السعودية - على سبيل المثال - هم إمّا شعراء نبط، يُحمد لهم اتجاههم إلى الفصحى، غير أنهم ظلّوا عابثين، ولذلك عاد بعضهم إلى العامية، أمهم الأولى. ومنهم ناشطون حركيون، أكثر منهم ذوو مواهب حقيقية، توخّاهم لما يدعون من تجديد. وهو ما عبّرتُ عنه في كتابي 'حداثة النصّ الشعري في المملكة'، ٢٠٠٥، إذ أشرتُ إلى: أن هناك اتفاقاً تمسّك به أكثر نضجاً وتخلّصاً من عشرات المراحل الانتقالية التي مرّت بها القصيدة الحديثة، إبان السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي. بين تيار تقليدي كان مسيطراً، وتجارب جديدة، كانت تتلّس طُرُق التجديد. دون تأسيس رصين يؤهلها جدّاً لذلك. فيما فريق ثالث لم يكن يعنيه من الأمر - فيما يبدو - أكثر من أضواء الثورة والشهرة الآنية... ومحصلة الاستقراء تزعم أن القصيدة الحديثة اليوم تقف على مشارف عهد جديد... يمكن أن نطلق عليه (الحداثة الأصيلة، أو الأصالة الحداثيّة)، تقوده شبيبة، جمعت إلى المواهب تعليمًا أغنى، وفكرًا أرحب، قميئين بأن يبعثا

لديها وعياً بتراتها، وإدراكاً أعلى بمسؤولياتها صوب التحديث^(١) فهناك اليوم جيل من الشعراء والشاعرات المتميزين بحق، مواهب ولغة وثقافة، غير أن الإعلام والمتأخر ما زال - مع الأسف - يدوران في تلك الأسماء العتيقة. ولا يريان سواها، حتى وإن توقف أصحابها عن كتابة الشعر منذ سنين.

نعم، لقد وصل شعراء العامية إلى أفق مختلف من توسيع دائرة بحور الشعر العربية الخليلية، دون أن يتخلوا عن الوزن والقافية، كما فعل شعر التفعيلة. فالحق أن من سنن الله في الكون: (سنة التنوع والاختلاف)، وإن إلغاء التنوع والاختلاف في منظوماتنا الاجتماعية والثقافية يؤدي إلى التمرد على النمط الوحيد المفروض. وأن ذلك التمرد يتخذ عادة اشكالاً حادة وشاذة تتوازي مع مقدار الضغوط لفرض النمط الواحد. وذلك لسبب بسيط، وهو أن الإنسان قَطُر على النزوع إلى الحرية والاستقلال بشخصيته، وحين يشعر أن حريته في الاختيار، وحقه في استقلال الشخصية، قد انتهكا، يشعر بالذلة والاستعباد، فيسعى إلى كسر النمط المعائد لتحقيق شعوره بالذات. من هنا تنشأ تلك الظواهر التي نطلق نتنقدها اجتماعياً وثقافياً، ونحن السبب فيها، بسياسة فرض القالب الواحد، ومنع ما سواه، وعدم إيجاد البدائل عما كانت له محاذير حقيقية مما خائف قلبنا، هذا إن وجدت المحاذير، ذلك أن معظم ممنوعاتنا هي لأسباب تحكمية وفق ذرائع لا تخضع دائماً لتعليل منطقي. وإذا كان هذا ما ينجم على المستوى التربوي والاجتماعي، فمثله يحدث على المستوى الأدبي والفني. ذلك لأن تحريم التجديد يفضي إلى حركات هوجاء، ليس

(١) - انظر: القيسي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النص في المملكة العربية السعودية، القاهرة
نقطة في تحولات المشهد الإبداعي، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٩٩ - ١٩٠.

هدفها التجديد، بل لا تعني معناه ومسؤولياته، وإنما هدفها الخروج عن القالب المهيمن. ومن هنا فالإنتم تربيوي تعليمي ثقافي مشترك. وما مثل الهوس بتقليد كل غريب وافتر على صعيد الأدب، وإن تناظر مع شخصيتنا الثقافية، إلا كمثل الهوس بتقليد كل غريب وافتر على صعيد الأزياء أو السلوكيات، وإن تناظرنا مع شخصيتنا الاجتماعية. والسبب أن التسرع الثري في ثقافتنا قد حوَّصر، بل ألغى كثيراً لحساب وجهة واحدة، وتصوّر واحد، وطراز فذ. وهذا ينطبق على النصوص إبداعاً وقراءة وتأويلًا، كما ينطبق على السلوكيات، سلوكاً وتحليلاً وتفسيراً، ومن ثمَّ آل الأمر إلى خيارين: إما الجمود، أو المحاكاة. وتعمّل التجديد والتحديث، بمعناهما التراشد. تحت مظلة تقليديّين، لا يقل أحدهما عن الآخر بلادة واتباعية: تقليد اتقديم العربي، وإضفاء القداسة عليه، ورفض مساءلته، أو إعادة فرائضه، أو الاجتهاد في فهمه على نحو مختلف عن الجاهز المثقف عليه، وتقليد الجديد الغربي، كما هو، بلا تفكير ولا تردّد. خياران، كلاهما تقليد. ولا ثالث لهما. ولذا نرى أن القصيدة العامية قد اهتدت إلى حدّ لافت، وبالفطرة، إلى ضروب من التجديد، تتسجم مع الأصل وتختلف عنه في آن. وهي وإن كانت عملية ظلت وثيدة، وبالغة المحافظة والحدّ، إلا أنها في رأي ذات دلالة على أن القوالب الأدبية يمكن تحديثها من داخلها، وبشكل طبيعي، عوض تحطيمها جهلاً، أو استبدالها بغيرها، اجتلاباً ثانياً.

نرى ماذا كان مقترح الشعر العامي، ومنذ وقت مبكر، للخروج على الوزن التقليدي، ولكن دون خروج، وللتغيير، ولكن دون تدمير، وللتحوّل ولكن في إطار النواميس الثقافية، والأعراف الدوقية العربية؟

لقد وسّعت بعض أوزان الشّعر العامّي قوالب بحور الشّعر الخليليّة. وأقول (الخليليّة)، لا العربيّة؛ لأننا لا نجزم بأن تلك الأوزان من ابتكار الشّعر العامّي، فقد تكون أوزاناً قديمة أهملها التّخليل بن أحمد الفراهيدي، وبقيت في موروث الجزيرة الشّعريّة. كيف ذلك؟

فتحت بعض أوزان الشّعر العامّي رحابة التعبير أمام الشاعر، دون التّخلّي عن الوزن والقافية، وذلك من خلال جعل البيت الشّعريّ - بحسب بحور الشّعر الخليليّة - شطراً واحداً من البيتين، ليصبح البيت على ضعف عدد تفعيلاته في البيت الشّعريّ العربيّ، أي ليتكوّن البيت من بيتين كما جعلت القصيدة مزدوجة القافية، قافية للسطر الأول وأخرى للسطر الثّاني، وفي هذا - في رأيي - احتيال جميل، ووعي فطريّ بأنّ التجديد يجب أن يكون من قلب نظام الشّعر، لا يقطب نظام الشّعر، أي من داخله لا من خارجه. هذا على افتراض أن تلك الأوزان مستحدثة لا قديمة.

هذا يدلنا على أن من ضاقوا بنظام القصيدة العربيّة هم محض عجز أو مقعدين عن التعاطي معها، هارين من شروط الشّعر العربيّ وغير العربيّ، ناهيك عن أهليّتهم لتجديد ذلك النظام من داخله، كما فعل الأندلسيون مثلاً في الموشح، مدّعين الحدائث وهم لم يحدّثوا شيئاً. فكلّ ذلك أن التجديد مسؤوليّة كبرى لا يضطلع بها إلا من امتلأ بماء التّراث، وعلم أسرار الفنّ.

٤- حين درويشي^١ إلى خبز الغروض :

عاد محمود درويش في كتاب يومياته الذي نُشر بعنوان "آثر الضراشة"^(١)، إلى الشعر البيتي في عدد من النصوص. عاد إلى القصيدة العربية الموزونة المقفاة بعد طول هجر. لكن، للحق، فقد بدت قصائده البيئية دون التوهج الدرويشي مقارنة بقصائده التضيئية إذ يبدو أن القصيدة البيئية ليست وزنًا وقافية فقط/ ليست نظمًا. ولعل هذا التصور التبسيطي هو ما أغرى الناظرين بهذا الشكل من البناء، وأجفل الحداثيين عنه. القصيدة البيئية بركائز من التوتر اللغوي والإيقاعي والدلالي في أن. لذلك كان يُطربنا الجواهرى بقصائده المتوافرة على تلك الطاقة الشعرية الساحرة، الغامضة، التي لا يُحسن نبضها أي قارئ ولا كل ناقد، ما لم يكن مرهف الإصغاء لأصوات اللغة في موروثها الموهل في ذاكرته. إذ تمتع القصيدة من معدن ذلك الغامض الفاتن، الذي لا يملك المحلل دائمًا كشف جميع أسرارها. إنها نوع من العمودية التي تحدث عنها القدماء، كآبي علي المزدوقي، لا بالتباع سنن القصيدة الجاهلية بالضرورة كما كانت العمودية القديمة، ولكن بإكساب النص ظلاله الإشارية والأسطورية، التي تحمل المخيلة إلى عالمها الجمعي، ذي الملامح الخاصة الماثرة، التي لا تُشبه سحنة شعب آخر لشعب آخر. وبذلك تحافظ على سمات فارقة، تجعل القارئ يدرك أن هذا شعب عربي، لا انجليزي أو فرنسي أو روسي، لا للغة أو لغرضه فقط. تحافظ على الاختلاف الذي

(١) = بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٨.

يُحَسِّنُ وَلَا يُجَسِّنُ، وَيُنْذِقُ وَإِنْ لَمْ يُفَسِّرْ؛ مع الاختلاف الذي لَا يُذِيبُ
الشاعرية العربية في شاعريات أمم أخرى.

تلك الخصائص تحتاج إلى حُضْرٍ أعمق وأوسع، ليس هذا بمجاله.
لكن المسألة الأولى التي يكشفها شعر درويش الأخير أن الشاعرية العربية
لا تقتصر علاماتها الفارقة على العروض أو على اللغة. نقرأ في الدرويشيات
الآخيرة، من البحر الوافر، بعنوان "على قلبي مشيت"^(١):

على قلبي مشيت، كان قلبي	طريقاً، أوصيفاً أو هواً
فقال القلب: اتعبني التماهي	مع الأشياء، وانكسر القضاء
واتعبني سؤالك: أين نمضي	ولا أرض هناك... ولا سماء
وأنت تطيعني... مُرْني بشيء	وصوبني لأفعل ما تشاء
فقلت له: نسيثك مذ مشينا	وأنت تعبتي، وأنا النداء
تمرّد ما استطعت عليّ، واركنض	فليس وراءنا إلا السوراء

ربما تلتفتا في نص قصير كهذا كلمات، قد لا تكون مألوفة لدى
درويش، كمُرْني، تعلّتي. ما يشير إلى أن القصيدة البيتية تستدعي
معجماً خاصاً يطاوع الوزن والقافية، وإن كان هذا يخضع في نهاية المطاف
لمهارة الشاعر. فنحن نعرف مثلاً أن شاعراً كفنزار قبّاني - وعندي أن
شاعريته إجمالاً قد تكون في بعض جوانبها أعظم من شاعرية درويش.
لولا أنه استمرّ التصفيق، وأغراه خفق المعجبين والمعجبات، ولأسباب لا
شعرية بالضرورة، فأمعن أحياناً في المباشرة والثرثرة - قد استطاع أن

يتلوع القوالب المَرُوضَةُ العربيَّة لكلِّ أنفاس اللغة المعاصرة، بل اليوميَّة، لتأتي القصيدة لديه في ثوب عربيٍّ أصيلٍ حدائقيٍّ معاصر.

ولدرويش في تلك المجموعة نصوص من البحر البسيط، كقصيدته "في صحبة الأشياء"^(١):

كُنَّا ضيوفاً على الأشياء، اكثرتها أقلّ منا حنيئاً حين نهجرها
أو قوله من رُبيعٍ سريعٍ^(٢):

مَرُّ الربيعِ سريعاً مثل خاطرةٍ طارت من البال - قال الشاعرُ القليقُ

بطبيعة الحال لم يكتب درويش قصائده تناظريَّةً هكذا، كإبيات الشعر العربي، بل فَرَّقَ دماغها بين الأسطر، بطريقة تُوهِم الناظر أنها قصائد تفعيلية. لأن الشاعر يستكشف أن يظهر - بعد مشواره التحديثي الطويل، الذي أصدر فيه مجموعات كاملة بعضها على تفعيلية يتيمة، ولاسيما "فاعِلُنْ" - قد عاد إلى قواعده سائلاً، وإن ببضعة نصوص قصيرة جداً^٩ درويش نحسه شاعراً كبيراً، على كلّ حال، ولم يك في حاجة إلى التواري خلف الأشكال الفنية، أو الهرب من مثالب قبيلتين على حدّين متطرفين من مزاعم التقليديَّة والحداثيَّة، بناء على معايير شكلائيَّة سطحيَّة.

بل لقد خاض درويش في مجموعته تلك شيئاً من التجريب في البحور الشعرية العربيَّة، وذلك كأن يضيف على وزن البسيط تفعيلتين (مستغلن/

١١٥ - م.ن، ٩١٥

(٢) - م.ن، ٩٢٧، وانظر كذلك نصّه بعنوان "مناسفة"، ٢٢١، وغيره.

فاعِلن)، ليصبح البيت على عشر تفعيلات لا ثماني تفعيلات. كما في قوله، من نصّه بعنوان "عالٍ هو الجيل"^(١):

يمشي على الغيم في أحلامه، ويرى

ما لا يرى. ويظنُّ الغيم يابسة...

عالٍ هو الجيل

وقد مضى على هذا النظام في أربعة مقاطع، بحيث يمدُّ نهاية تفعيلات البسيط بتفعلتين تحملان الضافية في نهايتهما. وهو كسرٌ للشالِب التقليدي، جاء جميلاً، وإن كان قد اخلَّ بتوازن الشطرين فيما لو قُسم المقطع إلى شطرين في كل شطر خمس تفعيلات، وذلك من حيث تراتب التفعيلات؛ حيث كان الشطر الأول على (مستفعِلن / فاعِلن / مستفعِلن / فَعِلن / مستفعِلن)، والثاني: (فَعِلن / مستفعِلن / فَعِلن / مستفعِلن / فَعِلن). إلّا إنْ نظرنا إلى الشطر الثاني بصفته مقلوب الشطر الأول من حيث ترتيب التفعيلات. وفي هذا تصرف جيد، يحاكي مراودات الموشح الأندلسي تجديد الموسيقى الشعريّة العربيّة في نطاقها، وإن كان من الموشح ما خرج إلى أفاق مختلفة لا حصر لها، كما بينَ (ابن سناء الملك) في كتابه "دار الطراز".

وثاني قيمة تلك الأوبة الدرويشيّة إلى العروض العربي من أنها تعبّر عن عدم القطعية مع الشعر العربي في قوالبه الأصيلة، كما يحلو لبعض شدّة الحداثة، بلا حداثة، أن يهيموا. كما أنها تدلّ على وعي بإمكانية

تحديث التراث من خلاله، لا من خارجه، وأن في الإمكان تعجير أشكال
لا نباتية من "عرايسك" الموسيقى الشعرية العروضية، عوض القفز عليها
جملة وتفصيلاً لاستبدال الشعر بخواطر نثرية - مصرحة وغير
مصرحة - تسمى شعراً؛ لا شيء سوى أن الجميع يريدون أن يسموا
شعراء. ولتذهب القواعد النوعية لجنس الشعر في مهبط الشعنة، مثلما
أن طائفة مقابلة تريد أن تُكتب جميعاً في زمرة الروائيين، ولتذهب
القواعد النوعية للجنس الروائي في مهبط ادعاء الرواية. إن القصور قصور،
والتجديد تجديد، والقصور لا يسوغ انتهاك الجنس الأدبي، وفق خصائصه
النوعية، بل إرداف ذلك - تغطية عارية - بدعوى أن ذلك إنما هو تجديد
للجنس الأدبي، في وقت قد لا يُتقن مدعي التجديد أبجديات الخلق الأصل
كبي ينهض بتجديده. وتلك مفارقة طريفة في دعاوى التجديد العربية!

الطريف أن بعض المتابعات تعاملت مع هذا الكتاب أثر الفراشة
على أنه كله قصائد شعرية، مع أنه خليط من نصوص شعرية ونثرية،
اختار له المؤلف أن يسميه: "يوميات". ما يدل على أن الشعر والنثر صارا
بحيرة واحدة، لا يراخ فيها بين الأجناس، من الذوق العربي العام حتى
الخاص. ويردف هذا غياب للنقد الأمين. كيف لا وقد بات بعض النقد
يُستمر لتوطيد علاقات وصدقات، أو لتصفية حسابات. وبعض النقاد -
حتى أولئك الذي كانت لهم مكانتهم الأكاديمية - جرفهم الصراع
السياسي والفكري، ليرفعوا بعض الأعمال والكتّاب لأنهم وافقوا هواهم

في الحياة الثقافية أو الاجتماعية العامة، ويحطوا بعض الأعمال والكتب لأنهم لم يوافقوا ذلك الهوى^(١).

وبالعودة إلى موسيقى الشعر الدرويشية، فإن من التحق القول إنها تظلّ إجمالاً فقيرة جداً، ومعظم شعره يدور في هَلَك سبيل ووثر لوحدين نغميتين: (هاعلن)، و(فعولن). ولست ممن يرون أن الخليل قد أهمل البحر المتدارك، الذي اتكأ عليه درويش كثيراً وكذا فعل غيره من المحدثين، عن جهل أو سهو، ولكن ذلك الإهمال كان على التراجع لأن المتدارك إيقاع نثريٌّ سائد في مستويات العربية المختلفة، فضلاً عن قلة نماذجه في الشعر الجاهلي. وقد ضربنا مثلاً من قيل بإمكانية سماع أحد العرب القدماء يقول بتلقائية نثرية مطلقة، في خطبة أو خطاب أو رسالة: «فابعث رجلاً ممن ترضى درءاً لأبي بكر والجيش الإسلامي معه...»، فيخرج كلامه على وزن الخفيف دون قصد، بل لو أراد المتحدث أن يكون حديثه كله على الخفيف لتقل. فليس إذن هذا بإيقاع يكشف عن مهارة شعرية ولا عن تميز

(١) - ومن نماذج ذلك ما كتبه جابر عصفور، (صحيفة الحياة، الأربعاء ٦ مايو ٢٠٠٩، ص ٣٠). تحت عنوان «نصيرنا بمصر من المضجعات»، حول حرية التعبير، مستشهداً بقضية حلمي سالم وما نشرته له مجلة «إبداع» من نص بعنوان «شرفة ليلي مراد» أدّى إلى سحب العدد من التحية، وحذف مقطع من القصيدة وقع عليه الاعتراض، بل صدور حكم إداري بإلغاء شرحها مجلة «إبداع». والواقع أن ذلك النصّ ضامن من العناية على الشعر أن يُسمّى شعراً، فهو تجديد شعري، فهل أن يكون تجديدًا تقريرياً في حق الذات الإلهية. وعلى الرغم من ذلك، ولأن القضية لم تعد نقدية، ولا شعرية، بل باتت سياسية ثورية، شاور رهاطة بين طائفتين مثابعتين. فقد أفضى على القصيدة حالة من التفسير، وعلى صاحبها نوعاً بداعية هائلة، لا يعبر عنها بحال من الأحوال نسبة ذلك، فوصف بأن له وزنه ومطابته في الشعر العربي القاعير. وهكذا يفضي التنازع أمام ضريح من النقد الهوم: إما ممارسات نقدية قاصرة، أو نقد مسخر لمارك وجبات أخرى، قنانية، أيديولوجية، اجتماعية، توضع في السبيل غيره، وكلها في النهاية غير علمية، تتعاط بالأيدي والتقدم من

إبداعِي، وهو شائع على الألسنة العامة، من شعريّة وغير شعريّة. ولذلك
أطرح الخليل هذا الوزن. ومع هذا فإن من الدالّ على ضعف السلائق اليوم
أن تجد بعض شعراء التفعيلة لا ينجون من الخطأ حتى في الخبيب! وقد يأتي
في هذا المضممار تصوّر نمطيّ مبتسر، يعبر عنه عادة اعتذاراً عن ضعف
الحسّ الموسيقيّ، يذهب إلى أن ما يقرّره القدماء في موسيقى الشعر يأتي
اعتباطاً، أو تشدّداً وتصلّباً. وما هو كذلك، ضربة لازب. فمثلاً، نجد في
بعض نماذج الشعر الحديث استخدام (فاعل) في الخبيب إلى تفعيلاته
الأخرى: (فاعِلن، فَعِلُن، فاعِلْ)، مع أن ليس من الزخافات/الجائزّة على
تفعيلة الشعر العربيّ حذف آخر الوند المجموع دون إسكان ما قبله. فإذا
قيل مثل هذا في نقد موسيقى بعض شعر التفعيلة، وأن ذلك قد أخرجها إلى
النثرية. قيل علام التشدّد والتصلّب إبقاءً على قواعد القدماء، ولم لا
نجدّها؟ وهي كلمة حق، لكنها تصدر عن عماء، إن لم يزد بها باطل.
ذلك أن الأمر هنا لا علاقة له لا بالقديم ولا بالحديث، ولا بالتشدّد
والتصلّب ولا بالتساهل والتراخي، ولا بالخليل وعروضه ولا بمحاولة
التجديد. بل علاقته بالبنية الصوتيّة النغميّة من اللغة. ولا يمكن باسم
التجديد الزعم بوجود نغم لقويّ غير موجود أصلاً ذلك أننا لو تسامنا لم
انتضى ورود تفعيلة (فاعل) في الخبيب؟ لتيّن أنه سيؤدّي إلى توالي أربعة
أحرف متحرّكة في حال ورود تفعيلتي (فاعل/ فاعِلْ) متاليتين، أو (فاعل/
فاعِلن) أو (فاعل/ فاعِلْ)، و توالي خمسة أحرف متتالية في حال ورود
تفعيلتي (فاعل/ فَعِلُن) متاليتين. وتوالي المنحرّكات مستثقل حتى في
الكلام الاعتياديّ، مستصعبُ النطق به. فأَيّ موسيقى ستبقى عندئذ؟

ونواتي ثلاثة متحركات - ناهيك عن أربعة أو خمسة - مستثقل في وحدات
نظم الشعرية (التفعيلات).

ألا ترى أنهم استحسّوا الخن في مثل (متفاعله)، إذ خففت إلى
(مستعلن)، بتسكين الثاني المتحرك؟^{١٥} فإذا القضية هنا قضية لغوية
وموسيقية بحتة.

ليمن من مجافاة الحقيقة تقرير أن إضافة درويش في الجانب
عروضي زهيدة، ولا تكاد لا تذكر. والسبب العميق يكشفه هو في
قوله - حيث قال: لم أقرأ العروض، ولم أتعلّمه، وليس لديّ كتاب
عروض وأحدهما بعد اطلعت على كتاب بسيط في العروض. لم أتعلّم
العروض بتاتاً، كان ذلك بالمسليقة، وقرأت - فقط - كتاباً نصيب
القواعد. وأحسّ أن لديّ سيطرة على العروض^(١) وما أرى في هذه مفخرة
لشاعر أن يعوّل على سليقته فقط، ولا يتعلّم أسرار أدواته الفنية، على نحو
عملي. إذ لم تعد في عصر السماع والمشافهة والغناء الرعوي. صحيح أن
عروض لا تصنع الشاعر، لكن العلم بها ضروري لكل شاعر كبير،
كأن تعلم باللغة. ولأن كان حال الشاعر حينئذ كحال المغني البسيط مقارنة
بالموسيقار المجدد. لذا كان أبو العلاء المعري مثلاً عالماً بالعروض. وحجة
فيه - وكذا كان بعض شعراء الأندلس، وغيرهم من شعراء العالم الكبار
في مختلف اللغات. ولعل ذلك ممّا كمن وراء ريادة ابن عبيد ربه، مثلاً.
صاحب "العقد الفريد"، في الخروج من العروض الخليئي إلى الموشح
الأندلسي. بحسب بعض الروايات المتعلقة بشاة الموشح، الذي يُعدّ في

١٥ - من أوراق خاصة لم تُشر في حياته، نشرها عنه أحمد الشنوي، كما جاء في "مجلة أدب"
لشرق، على شبكة الإنترنت.

جوانب منه ثورة على العروض العربي من داخله، لا من خارجه. لأن درويش، إذن، لم يتعلم العروض، ولا يأتيه لذلك، كان يخرج على العروض أحياناً خروجاً غير سائغ؟ فتراه يمزج نظاماً تفعيلياً بآخر^(١) وهو ما اتسمنا له. مع حالات شبيهة لدى غيره من شعراء التفعيلة، تسمية "شعر تفعيلات"، مصطلحاً. ولذلك نقرا - مثلاً آخر - من مجموعته الشعرية "كزهر اللوز أو أبعاد"، في قصيدة "طبايق"^(٢):

وَعَنْ فَإِنَّ الْجَمَائِيَّ حُرِّيَّةً /

أَقُولُ: الْحَيَاةَ الَّتِي لَا تُعْرَفُ إِلَّا

بِضِدِّ الْمَوْتِ... لَيْسَتْ حَيَاةً

ولا يستقيم الوزن في السطر الأخير إلا بأن يكون:

... بِضِدِّ مِنَ الْمَوْتِ... لَيْسَتْ حَيَاةً

ولعلّ هاهنا سقطاً مطبعياً لكلمة "من": بدليل أن كلمة "بضد" جاءت منوطة الكسرة. لن نذهب بالضرورة هنا مذهب الشاعر (شوقي بزيع) في تتبعه هنات عروضية في مجموعة درويش الأخيرة، التي نُشرت بعد وفاته، بعنوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"^(٣). فلقد تكون محض أخطاء مطبعية، أو نتيجة تدوير بين بعض الأسطر، كما اقترحت ذلك الناقدة السورية (ديمة الشكر) في ردّها على بزيع، تحت عنوان "محمود

(١) - طحا أوسعد في مقابلي أحفاد النعم الشعري، ١٢٢

(٢) - (بيروت: رياض الرضى، ٢٠٠٥)، ١٩٥

(٣) - نظراً لصحيفة "الحياة"، الخميس ٢٦ / ٢ / ٢٠٠٩، تحت عنوان "طحا لا يضع محمود درويش

لمساته الأخيرة.. على ديوانه".

درويش لا يخطئ في الوزن^(١)، محللة نصوصه تحليلاً دقيقاً، يثبت أن ما حدث محض أخطاء مطبعية، أو لعمليات تدويرية في النص، وقبل ذلك وبعده، لأن ما نُشر مسودات، لم يضع درويش لمساته الأخيرة عليها، كما قال بزيح بحق. لن نتجه إلى تصيّد الأخطاء العروضية، التي لا ينجو منها أحد، غير أننا لن نشقّق في المقابل مع ديمة الشكر في توريدها أن درويش لا يخطئ في العروض، هليس هناك شاعر معصوم من الخطأ العروضي، فبمّا أو حديثاً، على حدّ قول (أبي العلاء المعري)، في إحدى لزومياته^(٢):

وقد يخطئ الرأي امرؤ وهو حازمٌ كما اختلّ في وزنِ القرّيب عبيدٌ
إشارة إلى (عبيد بن الأبرص)، وما اختلّ عليه وزنياً في معلقته أَقْصَرُ مِنْ أَهْلِهِ
خلوبٌ. ومثل عبيد وقّع من غيره، ألم يقل (أبو تمام)^(٣) مثلاً، وهو من هو:
هَنْ عَوَادِي يَوْسُفٌ وَصَوَاحِبُهُ فَعَزَّماً فَقَدِمَا أَدْرَكَ السُّؤْلُ طَالِبُهُ
ثم جاء من الحقّ الهمزة: آهَنْ؟ وقال شارح ديوانه (الخطيب التبريزي)^(٤):
وهو أحسن في السمع وأجود. غير أن التبريزي نظر إلى الوزن وأهمل المعنى؛
إذ لم يكن للاستفهام من معنى هنا: فَيَجُودُهُ في السمع يُفسد معنى البيت.
وهناك من علّل بيت أبي تمام باحتذائه الشعراء القدماء في إجازة ما يسمونه

(١) - انظر: صحيفة الحياة، الأربعاء ١٤ / ١ / ٢٠٠٦، ص ٢٦.

(٢) - (١٩٩٣)، شرح اللزوميات، نج سید محمد ومير افندي وزيلب القوسي ووفاء الأعصر، باشراف:

حسين تيمار (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١: ٢٩٧.

(٣) - (١٩٨٩)، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، نج. محمد عبده عزام (القاهرة: دار المعارف).

(٤) - من غريب أن يعيب (الأموي) البيت لابنائه بالضمير، وقد عدّه من ذوي الإشادات: أبي تمام! قال: وإنما جعله رديّاً قوله: "هَنْ"، فاجتدا بالضمناية عن اتصاف. وتمّ شُحْرُكَيْنِ بَشْرُكَيْنِ. ذلك من استعمال ضمير الشأن في بداية الكلام لتعظيم موضوعه ولفت النظر إليه استنوب ثلاثي معروف عند العرب.

الخرم أو التَّم، وهو إسقاط أول التوتد المجموع في أول الشطر الأول من البيت. ولذا فقد وقع الخطأ العروضي من كثير من الشعراء. وما يمكن أن يكون حدث من (محمود درويش) حدث من (نزار قباني) مثلاً، في ديوانه الأخير (أبيدية الياسمين)، الذي نُشر بعد وفاته من قبل أولاده^(١) ٢٠٠٨، وهو يحط الشاعر. فمن ذلك ما حدث في قصيدته أنا لا أوجر للنساء سريري^(٢)، التي تبدأ بالبيت:

وصلت علاقتنا إلى الرَّمق الأخير لا بُدَّ من وضع النقاط على السطور
وهو من البحر الكامل، لكنه جاء مرفلاً؛ فأصبحت تفعيلته الضرب:
(متفاعلاتن)، وهو ما لا تجده في الشعر العربي إلا في ضرب المجزوء من هذا البحر. كقول الوليد بن عُقبة:

فَإِذَا سَتَلْتُ ثَقُولَ لَا وَإِذَا سَأَلْتُ ثَقُولَ هَاتِ

ولو أن نزاراً التزم بالترقيع في القصيدة كلها، لأمكن أن يُعَدَّ ذلك خروجاً مقبولاً، ما دام قد التزم به وأُسْقِيت به الأبيات جميعها. لكنه جعل يراوح بينه وبين ضرب آخر، هو الضرب الذي دخلته علة القطع: (متفاعل/ مستعمل)، ومنذ البيت الثاني:

لَا أَنْتِ عَاشِقَةٌ.. وَلَا أَنَا عَاشِقٌ.. هَلْ نَسْتَمِرُّ بِلَعْبَةِ التَّزْوِيرِ؟

ثم يعود بعد أبيات إلى الضرب المرفل، في قوله:

لَكُمْ أَنْحَدَرْنَا فِي مَشَاعِرِنَا فَلَا لُغَةً تَوْحَدُنَا سِوَى لُغَةِ السَّرِيرِ

وقوله:

إِنِ الْقَصِيدَةُ فِي الشِّفَاءِ تَجَمَّدَتْ لَا شِعْرٌ يُكْتَبُ تَحْتَ هَذَا الزَّمْهِرِيرِ

ويختم القصيدة كذلك ببيت مرفل الضرب، يعيد عجز البيت الأول:

(١) - (٢٠٠٨)، (أبيدية الياسمين)، (بيروت، منشورات نزار قباني)، ٧٣ - ٧٧

ولأنّني في العشق لست مهرجاً لا بدّ من وضع النقاط على السطور؛
 وفي هذا تشييراً ظاهر لكلّ ذي أدن، وإن لم تكن موسيقية. لأن الشاعر
 قد جمع في أبيات قصيدة واحدة بين علّة زيادة (الترفيل)، وعلّة نقص (القطع). وهذا غير مقبول على الإطلاق؛ من حيث إن حكم العلل (اللزوم)
 إذا أوردها الشاعر في مطلع القصيدة وجب التزامها في كاملها. فكيف إذا
 كان التباين على هذا النحو الكبير؟ وهو ما يؤكد ما يقع فيه الشعراء
 المحدثون عموماً من أخطاء عروضية، نابية أحياناً، حين ينظمون القصائد
 النوزونية. فلئن كان قد حدث من درويش ما حدث، فليس بدّعاً فيه من
 شعراء، وبخاصّة في العصر الحديث. غير أنه ما يستدعي القول: إنه -
 ومهما تكن من مخارج للشعراء في ما يظهر في شعرهم من اختلالات
 عروضية - لا غنى لشاعر، ككائن من كان، عن علم العروض، كما لا
 غنى لموسيقي عن علم الموسيقى.

نعم قد لا يكون علينا أن نذهب مذهب الشاعر (شوقي بزيغ) في
 تتبع الأخطاء، ولكن - في المقابل - لا يمكن التسليم بمذهب الناقدة
 (نعمّة الشكر) في القول إن (درويشاً) لا يخطئ. ولقد عاود بزيغ الكرة في
 مقال آخر، بعنوان «الشاعر لا يخطئ». لكن الأخطاء كبيرة، مؤكّدة
 خطأ سبق أن أشار إليه، وهو ما ورد في مطبوعة ديوان (درويش) الأخير. إذ
 يقول:

أشرتُ إلى خطأ عروضي آخر يرد في قصيدة
 «كلمات» وفي سياق القول المنسوب إلى الشاعر: «أنت
 اختي قبل اختي/ يا سنووة في الرحلة/ لم اذهب بعيداً»،
 وهو ما يخرج عن سياق بحر الرمل ووحدة فاعلاتن. ثم

تردّ ديمة بالقول: إن علينا تشديد واو (سنونوة) الثانية،
 ووضع فتحة على التاء المربوطة لكي يستقيم الوزن. ولا
 أدري كيف تأثى للكاتبة هذا المخرج، خصوصاً وقد
 ذكرت أن ما أناقشه هو النص المطبوع الذي يضع فتحتين
 اثنتين فوق تاء (سنونوة) المربوطة مما يفضي إلى خلل
 وزني واضح. وإذا سلّمنا مع ديمة بتشديد واو (سنونوة)
 الثانية كنوع من الاجتهاد الفضفاض، فإن الاكتفاء
 بفتحة واحدة، أو حتى بضمة فوق التاء المربوطة، يقع
 تحت باب الخطأ النحوي حيث لا يجوز لنا القول «يا رجل
 في البيت»، على سبيل المثل. ^(١)

على أن الحق في هذه المحاكمات بين شاعر وناقدة يبدو مع (ديمة الشكر)
 فيما ذهبت إليه، في هذه النقطة تحديداً: فصواب المقطع: «أنت أختي قبل
 أختي / يا سنونوة في الرحلة / لم أذهب بعيداً». إذ، أولاً، الجملة هي: «أنت
 أختي»، لا «أنت أختي»، كما ورد في مقال (بزيع). وثانياً، من سبق له أن
 سمع (درويشاً) وهو يلقي شعره يعرف أنه ينطق «سنونوة» بتشديد الواو
 الأخيرة. فليس إذن باجتهاد فضفاض من ديمة الشكر، بصرف النظر عن
 المخطوطة التي قالت إنها بين يديها ^(٢). أمّا قول بزيع: «إن الاكتفاء بفتحة

(١) - صحيفة «العهد»، الجمعة ٢٠ / ٤ / ٢٠٠٩، ص ٢٤.

(٢) - على أن (درويشاً) لا ينجز من الخطأ اللغوي في إلقاء شعره. وهو ما قد يؤثر في الوزن، فهو على
 سبيل المثال في قصيدته «مختارات من خطاب الديككتاتور العربي». يطلق «ثباً»: ثباً، بضمة
 التاء. ولعله ما لم يسمع بضمه إلا منه. كما يطلق «تغوي»: نسبة إلى علم النحو: «تغوي»،
 عن طريقة التروم في نطق الكلمة. وهي خطأ، لا ينجز منها الناس. ولكن الشاعر حرفته
 الحروف واللفظ، وحرى به أن يكون حجة في مادة فن يشتغل به. وهذا ألفتنا إلى الإشكالات

وحدة. أو حتى بضمة فوق التاء المربوطة، يقع تحت باب الخطأ النحوي؛ حيث لا يجوز لنا القول «يا رجل في البيت»، فلا وجه له، إلا من حيث إن الأصل ضم التاء - لا فتحها، كما قالت ديمة - لأن الكلمة أجريت هنا معرى النادى المفرد العلم؛ فدرويش قد استخدم اسم سنونوة كعلم على موت عاقل؛ ألم يقل: «أنتو أختي قبل أختي / يا سنونوة في الرحلة»، فمنعها من تصرفه. و(ابن مالك) يقول في الممنوع من الصرف:

كنا مؤثت بهاء مطلقاً ...

قال (ابن عقيل) في شرحه: «ومما يُمنع صرفه أيضاً العلمية والتأنيث. من كان العلم مؤثتاً بهاء امتنع من الصرف مطلقاً، أي سواء كان علماً مُكَمَّرَ كملحة، أو لمؤثت، كفاطمة»^(١).

أما الخلل الآخر الذي يسجله بزيغ. فقول درويش في قصيدة «صمت»: «كلمات كلمات... تسقط الأوراق / أوراق البتولا صاحبات / يوحيات على خاصرة الشارع / ذلك الشارع المهجور منذ انتهت الحرب / وبم تقرويون الودودون على أرضفة المدن الكبرى: إذ يعلق بزيغ بقوله: «تفه حرّ خروصي قائم عند نهاية النص حيث يرد بعد (ن على أر) المعادلة لتفعيلة (شعلتن). (صفتل مدتل كبرى) وهو خروج واضح على تفعيلة الرَّمْل ينبغي التحقق منه في المخطوط». فأقول: لسنا في حاجة لمخطوط؛ فالراجح أن كلمة «سقطت» وهي حرف الجر «في»، من عبارة: «على أرضفة في المدن

*** النجدة التي ما زالت تتورق هذه العربية العلم دخول الحروف - من ضم وضمر وفتح وسكون - في حروف الأبجدية العربية، وإعمال الكتاب الالتزام مستحق الاهتمام. سجد على الأهل. مع تيسر ذلك الآن وسائل الطباعة الإلكترونية.

من غير المشاء. شرح ابن عقيل، ج. محمد محيي الدين عبد الحميد (مصر: ١٩٦٥، ٢، ٣٢١).

الكبرى. ومهما يكن من شيء، فدرويش أكبر من تلك الهبات التي تحدث في مطبوعات دواوين الأحياء، ناهيك عن الأموات. ولقد تبرأ (رياض الرئيس) مما حدث، ملقياً الذبحة على (إلياس خوري)، ولجنة أصدقاء الشاعر، الذين لم يسمحوا بالاطلاع على مخطوطة ديوان درويش. إلا أننا لا نتفق مع (الرئيس) فيما ذهب إليه من أن ما أشير إليه من أخطاء حروفية تسيء إلى سمعة الشاعر، وتعدّ معيبة في حقّه؛ إذ لو كانت مثل تلك الملاحظات تسيء إلى سمعة الشعراء، لسقط الشعراء جميعاً؛ ولاسيما أن بعضها - كما رأينا - أخطاء مطبعية، أو لسقط محتمل، أو لعدم ضبط بالشكل. غير أن مما قاله الرئيس أيضاً، ويبحث على التوقف؛ أن ليس في الديوان الأخير المنشور أي خطأ لغوي أو طباعي أو ما شابه ذلك. وقد يتساءل القارئ لماذا لم يتعرض أي ديوان من دواوين محمود درويش السابقة، التي نُشرت حتى الآن، إلى هذا الكمّ من الأخطاء؟ الجواب أن الشاعر الراحل كان يرسل لنا مخطوطاته بخطّ يده (المجموعة الكاملة موجودة لدينا)، وكنا نتبادل الآراء بشأن العديد من الأمور اللغوية التي كانت ترد في النصّ الأصلي، وكان الشاعر الكبير يتقبل ذلك بكلّ تواضع ورحابة صدر. بعكس ما حصل بعد رحيله من قِبَل من تولّى مسؤولية التحرير والتبويب والإعداد... ستقوم (شركة رياض الرئيس للكتاب والنشر) بإعادة طباعة ديوان محمود درويش الأخير في طبعة جديدة بعد إعادة النظر في نصوصه، بناءً على خبرتها في كتابات الشاعر وملاحظات الشعراء والنقاد. ^(١) وهنا نقطتان محلّ نظرة الأولى، القول بأن

(١) - صحيفة الحياة، ص ١٠.

حضور لا أخطاء فيه. وهو ما قد يفهم على أساس أن المنشور مطابق لما ورد
 في دار النشر، لا على أساس خلوه بتأثراً من الأخطاء. أمّا النقطة الأخرى
 المسماة: «القول»: إن الشاعر كان يرسل مخطوطاته وكان ودار النشر
 يتفقدان الآراء بشأن العديد من الأمور اللغوية التي كانت ترد في النص
 الأصلي. وكان الشاعر الكبير يتقبل ذلك بكل تواضع ورحابة صدر.
 ونحوه في هذا إساءة أشد إلى الشاعر: حين يقال إن الدار كانت تتفاوض
 معه بشأن العديد من الأمور اللغوية الواردة في نصّه، وكان يتقبل ذلك
 بكل تواضع ورحابة صدر! فمن يقوم إذن على عمل الشاعر، وينقحه،
 ويتعمّل مسؤولية كلّ ما يرد فيه؟ الشاعر، أم الناشر، أم بالتعاون؟
 في كلّ حال، ما وددنا الخلوص إليه من هذا العرض النموذجي لما
 يمكن أن يقع فيه الشعراء هو أن الشاعر الحديث لا يعنى بحال من
 الأحوال عن التقاعس عن الإحاطة بعلم يتعلّق بأدوات فنّه. من عروض وغير
 عروض. بدعوى التعويل على سلفيته الجبّارة، وموهبته الخارقة للعادة،
 وحساسة بالسيطرة على فنّه، كما لا ينبغي له أيضاً أن يعمل على صانع أو
 خسر في القيام على إبداعه، وإلاّ بات في مهبط من لا يعنيه من شأن اللغة
 والأدب إلاّ التسويق والمتاجرة باسمهما، ولو على حسابهما.

٥ - قصيدة النثر العربية :

يقول محمود درويش في الذكرى الأربعين لرحيل محمد الماغوط:
المقامة احتفاليّتها في دار الأوبرا، دمشق: 'هو فضيحة شعرنا. فعندما
كانت ازدياد الشعريّة العربيّة تخوض معركتها حول الوزن، وتقطّعه إلى
وحدات إيقاعيّة تقليديّة المرجعيّة، وتبحث عن موقع جدير لقيلولة القافية:
في آخر السطر أم في أوله... في منتصف المقطع أم في مقعر علي الرصيف،
وتستجد بالأساطير وتحار بين التصوير والتعبير، كان محمد الماغوط يعثر
على النشعر في مكان آخر. كان يتشظى ويجمع الشظايا بأصابع محترقة،
ويسوق الأضداد إلى لقاءات متوتّرة. كان يدرك العالم بحواسّه، ويصني
إلى حواسّه وهي تُعلي على لفته عضويّتها المحنّكة فتقول المدهش والمفاجئ.
كانت حسنيّة المراهقة هي دليله إلى معرفة الشعر... هذا الحدث الغامض
اندي لا نعرف كيف يحدث ومتى. انقضى على المشهد الشعريّ بحياء عذراء
وقوّة طاغية: بلا نظريّة وبلا وزن وقافية. جاء بثّص ساخن ومختلف لا
يسميه نثراً ولا شعراً، فشهِق الجميع: هذا شعر. لأن قوّة الشعريّة فيه
وغرائبيّة الصور المشعة فيه، وعناق الخاصّ والعامّ فيه، وفردة الهامشي
فيه. وخلوّه من تقاليد النظم المتأصّلة فينا، قد أرغمنا على إعادة النظر في
مفهوم الشعر الذي لا يستقرّ على حال، لأن جدّة الإبداع تدفع النظريّة إلى
الشك بيقينيها الجامدة. ويضيف درويش: 'لم يختلف اثنان على شاعريّة
الماغوط، لا التقليدي ولا الحداثي، ولا من يؤدّ القفز إلى ما بعد الحداثة.
حجتهم هي أن الماغوط استثناء، استثناء لا يُدرج في سياق الخلاف حول
الخيارات الشعريّة. لكنّها حجّة قد تكون مخاللة؛ فما هي قيمة الشاعر

ثم يمكن استثناء دائماً وخروجاً عن السائد والمألوف؛ لذلك، فنحن لا نستطيع أن نحب قصيدة الماغوط ونرفض قصيدة النثر التي كان أحد مؤسسيها الأكثر موهبة. وإذا كانت تعاني من شيوع القوضى والركاكة وتشابه الرمال، على أيدي الكثيرين من كتابها، فإن قصيدة الوزن تعاني أيضاً من هذه الأعراض، الأزمة إذن ليست أزمة الخيار الشعري، بل هي أزمة الموهبة، أزمة الذات الكاتبة. فنحن القراء لا نبحث في القصيدة إلا عن الشعر، عن تحقق الشعرية في القصيدة. سر الماغوط هو سر الموهبة الحقيقية. لقد عثر على كنوز الشعر في طين الحياة. جعل من تجربته في تسجن تجربة وجودية. وصاغ من قصوة اليأس والحرمان جماليات شعرية، وأبى دفاع شعري عن الحياة في وجه ما يجعلها عبثاً على الأحياء.^(١)

هكذا تحدث درويش. هذا في وقت لا يرضى ضميره الشعري بأن يسمي نثره الشعري هو شعراً، بل ينص على أن عملاً من أعماله - كما في حضرة الغياب - مجرد نص، لا شعر، وإن جاء مكتسراً بالشعر والتأعير الفائقة. في حضرة الغياب ذلك النص السردى الشعري، الذي خطته الذات الكاتبة، في حضرة غيابها - أو عماثها - إذ تشعب إلى نظامين. تتأجبان عبر مونولوج داخلي يحكي سيرة وجودية، تجوس خلال معاناة درويش الفلسطينية، شاعراً، وإنساناً، ووطناً، وهوية. يرتضي درويش تسمية نصه نصاً، بمقيض ما يفعل أدونيس، غير متردد، في نعت بعض خواطره النثرية - من قبيل "جذر السوسن" - بـ"قصيدة" ومن تلك القصيدة الأدونيسية، وهو يصور رحلته إلى (حليجة) بكردستان:

^(١) كلما جاء في صحيفة "الحياة"، ٢٢ / ٥ / ٢٠٠٦.

... لم تعد بناية الأمن الأحمر، بفعل هذا الرواق، مجرد كهوف
تخص بأجسام علقت أو صليت أو مزلت. تحولت - صارت عملاً فنياً
لتمجيد الإنسان، ومثارة لأخلاق العمل والنضال.

كان الرواق ممراً مفتوحاً على العذاب، وصار اليوم، بفعل الفن،
رواقاً مفتوحاً على الحرية. وكل ما كان رمزاً للموت أصبح رمزاً
للحياة: أدوات التعذيب، زنازينه، مكبرات الصوت، أجهزة التسجيل
الصوتي التي تبت أصوات الأطفال والنساء والشيوخ، المدافع والرشاشات،
إضافة إلى هدير الطائرات.

وقال مهندس الرواق: لم يكتمل التسجيل بعد. وسوف توضع في
الزوايا تماثيل وهياكل تقول: هو ذا الطفيان والبطش، هو ذا الدمار
والعذاب. هكذا، تدخل الآن إلى بناية الأمن الأحمر، كأنك تدخل إلى
بيت للفن.

الكردي مبعثراً في الآخر (أذلك انتصار أم أنكسار؟) سواء كان
التاريخ هو الذي يبعثه، أو كانت القوميات والعصبيات والخرائط
والسياسات.

الكردي آخر لذوات متعددة - صربية، تركية، فارسية (أذلك امتلاء
أم فراغ؟) كل منها تحاول أن تنفيه...^(١)

.....

أضبر هذا؟

أويسمى هذا النثر القراح قصيدة؟

هذه مأساة حين يُعدّ هذا التثور - الأقل من فني - شعراً، بل حين ينعت قائله نفسه بالقصائد، وهو الذي يرى نفسه صاحب رؤية شعرية. ثم حين يأتي من ينعت عن مثل هذا التعبير الإنشائي بالشاعر العربي الكبير، ين بالشاعر العالمي؛ وهنا مفترق ذوق فني ووعي نقدي. وشرف المعنى، ومساوية القضية - كقضية كردستان - لا يصنعان شعراً. كما عبر نقد العربي منذ زمن قديم، ناهيك عن أن يسوغنا إلغاء الملامح الفارقة بين لأجناس الأدبية!

أما كلام درويش السالف حول الماغوط، فهو - بطبيعة الحال - من شاعري، وارد في تأبين، وهو قصيدة نشر أخرى عن كاتب قصيدة شر. تَمَصُّص فيها درويش مسوح المتظّر - الذي لا يؤمن، حتى هو، بضرته - فلم يخرج علينا إلا بالشطايا. ولا يعول على مثل ذلك من كلام شعراء، الانفعالي، في تحديد ماهيات النصوص والأشكال الفنية: فهو كلام في كلام عابراً لكنها تتضح في خطاب درويش جملة مفارقات. منها: الهم الحزبي، الضمين بشاعر حزبي كدرويش: فالعالم لديه ينقسم إلى "عساطين"، (أيضاً): تقليدي، وحداثي، ولا ثالث لهما. والتقليدي لديه: هو من كانت مرجعيته نظام القصيدة العربية، كان كل عربي تخلف، ورجعية، وتقليد، هكذا (ضربة درويش)! وكان المبدأ أن مصطلح (تقليد) لا ينصرف حينما يُطلق إلا لما هو عربي، وأما تقليد الغربي - وإن كان ماضياً جداً، ولو منذ الإغريق أو اللاتين أو ما قبلهم - فجوهر تجديد والتحديث، وربما كان ما بعد حداثة!

وبذا لا غرابة أن يُصبح من يتشظى ويجمع الشطايا نموذج الحداثي التالي: مع أن ليس هنالك في التاريخ كله شكل فني يُعرف بأنه ذلك الفن

الذي، "يتشظى ويجمع الشظايا"، لأن كل شكل فني هو نظام بالضرورة، وكل شكل فني هو امتداد لسلسلة من الإنجازات، ورصيد من الإبداع، وكل شكل فني هو اثبات من تجربة إنسانية مستمرة، لها قوانينها وتجديد تلك التجربة إنما هو تجديد لفتياتها من خلالها، لا بالخروج عليها. وتلك هي معضلة بعض مدعي التجديد بعامّة، من حيث هم نماذج صارخة للاغتراب عن بيئتهم الثقافية، لجهل معظمهم باللغة العربية، لا في دقاتها بل في أولياتها، فضلاً عن الجهل المطبق بالشعر العربي والتراث. ولا يستقيم تجديد ولا تحديث لأحد بتلك الموهلات الهشة في أي فن من الفنون. ذلك أن التجديد في الأدب والثقافة لا يتأتى إلا من داخلهما، بعد العلم بهما، العميق والشامل. وذلك ما ميّز المجددين كافّة في كل المعارف والفنون. وجهل التراث لا يشمل أمثال أدونيس، ناهيك عن أضراب درويش، بطبيعة الحال. غير أن تظلمات أمثال هؤلاء - التي لها همومها الأيديولوجية الطاغية على ضرورات التاصيل الفني - تقشع الأبواب للعبث المطلق في المفاهيم والكتابات لدى جيل منقطع مغترب عن مقومات لغته وهويته.

إن معظم حداشينا - للأسف - هاربون من وجه اللغة العربية وأدائها، جهلاً وعياً وعجزاً. وبعضهم إلى ذلك أجهل بما لدى الآخر، لغة وإبداعاً وتاريخاً. فأتى لهم الإنتاج السوي، فضلاً عن مزاعم تجديد الأدب العربي! وشاعر كمحمد الماغوط قد لا تطبق عليه حالة أولئك الهاربين، إلا أن السؤال يظل: وما البديل الشعري الذي أبدعه الماغوط سوى نشر شاعري. ابن عربي، والحلاج، والنفري كانوا فيه أفضل شاعرية منه ألف مرة ومرة؟ إلا أنهم لم يتجرؤوا قط على تسمية كتاباتهم شعراً. وما الجديد، أو الحدائي في ترك القافية التي كانت - بحسب تصوير

درويش- تبحث عن موقع جديد لقيلولتها: في آخر السطر أم في أوله، في منتصف المقطع أم في مقعر على الرصيف؟^{١٩} ما الجديد في هذا؟ لقد كانت ملحمة كلكامش- قبل أكثر من أربعة آلاف عام، أي قبل الميلاد بقرابة ٢٠٠٠ سنة، وهي من أقدم ملاحم العالم الشعرية المعروفة إن لم تكن أقدمها- تفعل ذلك! فجاءت شعراً مرسلاً، غير مقفى، افتكك حداثة، أم بدائية؟ أم أن العودة إلى البدائية (مبني)، والرجوع إلى التخلف (معنى)، والتحلل من القيم ومقومات الإنجاز الشعري (هندسة وشأ). بل تحويل الشعر إلى نثر (جنس)، يغدو تجديداً مقصوداً، وتطويراً ماثوراً، يشار إليه بالبنان.. آخر الزمان؟

أجل، لقد كان كلكامش حداثياً، إذن، قبل ٤٠٠٠ عام، وربما كان ما بعد حداثي؛ لأنه كتب شعراً مرسلاً من القوافي، أسطورياً، تطبق عليه مواصفات (الحداثة بلا حداثة): الشكلائية، والأسطرة، والغموض، والتناول على المقدس، والتحرش بالمحرّم، والهداية أحياناً وتلا معنى!

وقد استعاد درويش في خطبة تأييده للماغوط المشار إليها قوله في "نثر الضراشة"^(٢٠) - أو ربما كان العكس، بالنظر إلى أن الخطبة كانت في ٢٠٠٦ والجموعة إنما نُشرت في ٢٠٠٨ - :

"الشعر... ما هو؟ هو الكلام الذي نقول حين نسمعه أو نقرؤه: هذا شعراً ولا نحتاج إلى برهان."

١٩- من نص بشار إلى القصيد.

وهو تعريف، إن لم يكتسب دلالة الحقيقية في لغة شعرية مجازية، فقد اكتسبه الشاعر دلالة تلك في لغة أخرى: نثرية خطابية. ما يدل على أن ذلك هو تصوّره الذهني لحقيقة الشعر. وهكذا، فبعد أن كان التعريف التقليدي المخل بأن الشعر "الكلام الموزون المقفى ذو المعنى"، بات الشعر: محض الكلام الذي نقول حين نسمعه أو نقرؤه: هذا شعرا ولا نحتاج إلى برهان! وهي رؤية لا يمتثل فيها قول درويش هاهنا إلا صوت الذائقة في تمييز الشعري من غير الشعري. أي أن الفارق قد انتهى إلى الذائقة والاستمزاج الانطباعي، بصرف النظر عن المقومات التكوينية فيما ينتمي إلى جنس اسمه الشعر.

وهذا الضلال الذوقي المبين يعيدنا إلى الذائقة الانطباعية العامة. ذلك أن كثيرا من الإحساس الذي يخامرنا لما نتوقّعه شعرا قد يتولّد عن شعرية خطابية، أو لمثير أيديولوجي، أو شعبي، أو مستفز غرائزي. ولا ينجو من مثل ذلك كبار الشعراء، نتيجة الخلط في وادٍ واحد بين طرب الشعرية وطرب الشعر، بوصفه جنسا أدبيا ذا هوية. ولهذا كثيرا ما تستدرجنا شعرية أخرى، تتقل كاهل الشعر، وليست منه. ولقد فطن القدماء من النقد إلى هذا المنزلق، فنقوا - على سبيل المثال - أن يكون شرف المعنى معيارا لجودة الشعر؛ فالمعاني مطروحة في الطريق، حسب (الجاحظ، - ٨٦٨م)^(١). في قوله المشهور: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والشرقي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة

(١) - (١٩٦٥)، التحيّوان، شح عبد السلام محمد هارون (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي)، ٣.

تخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير. وعقب (عبدالقاهر الجرجاني، - ١٠٧٨ / ١٠٨١ م)^(١) على ذلك بقوله: "واعلم أنهم لم يعيخوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدباً وحكمة، وكان غريباً نادراً، فهو أشرف مما ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص، أن لا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس، وترجع إلى حقيقته، وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر، وإن كان من الأول بسبيل، أو مضافاً به ثمال ما لا ينفك منه. ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالاً إذا نت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ووراءه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أننا لو فضّلنا خاتماً على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون ذلك تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام. وهذا قاطعٌ قاصره".

وفي هذا المروج له من الشعر (اللا شعر) في العصر الحديث، كتابة وتحظيراً، استسهال، لم يسبق له مثيل، للقيمة الشعرية، وتبسيط مطلق

(١) (١٩٨٤)، دلائل الإعجاز، قراءة وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة

الخانجي)، ٢٥٤ - ٢٥٥.

لعمليّتي الإنشاء والتلقّي، وخلطاً بين مفهوم (الشُعريّة) و(جنس الشعر)، بوصف الأخير نوعاً ذا خصائص، لا يمكن أن يكون مقبولاً الحكم بتحقيقه هكذا استناداً إلى محض الاستحسان والطَّرَب. والاستحسان والطَّرَب شعوران تتولّد منهما بشعريّة النثر ألوان شتى. وهما شعوران يتفاوت الناس فيهما، كما يتن (بشار بن برد) منذ القدم، في قصّة أبياته لجارته ربابة، ذات البيض والدجاج، مقابل أبياته لأعرابي أو حضري.. لكنهما شعوران لا يكفيان بحال في الحكم النقدي. وهذا ما ألمح إليه (ابن حمدون، - ١١٦٧م) في التذكرة الحمدونيّة، نافذاً احتجاج بشار. إن التلقّي عالم لا يرتكّن إليه بإطلاق في تحديد المستويات الأدبيّة ناهيك عن تحديد الماهيّات الأدبيّة.

وبذا فإن حركات التجديد والتجاوز وتوسيع تخوم فنّ من الفنون لا تعني بحال من الأحوال نسف قواعد ذلك الفنّ وأصوله. فلكلّ فنّ من ذلك ما يحفظ عليه هويّته، حتى في فنون اللّعب المحض، وإلّا لم تعد لعبة ذات استقلال عن الأخرى أو تميّز عنها. وعليه، فلئن صحّ القول إن الشعر نوع من اللّعب بالكلمات، بمفهوم اللّعب لدى الفيلسوف الألماني (غادامر Gadamer، - ٢٠٠٢)، أي في إطار المعنى الفنّي والجماليّ، فإن لكلّ (لعبة) أصولها، وإلّا أصبحت (عبثاً)، لا (لعيّاً)^(١). وما خلط الشعر بالنثر. إذن، والتخلّي عن قواعد القصيدة النوعيّة وأركان بنائها، من التجديد في شيء، بل هو العبث، والتلقّي بالكلمات، في استخفاف بالشعر والتلقّي معاً.

(١) - يمكن في هذا الاطلاع على كتاب: سلطان، فدرغا، (يونيو ٢٠١٠)، الألعاب في النظرية الأدبيّة، ترجمة: عثمان الحبابي، (الرياض: كتاب المجلّة العربيّة).

أن يشهق الجميع: هذا شعر! لأن قوة الشعرية فيه - كما يصور محمود درويش - ذلك لا يعني أنه قد بات: شعراً، بمعنى الجنس الأدبي بخصوص. قصاؤى ما يعنيه أنه: نثرٌ شاعري، جميلٌ مثير، شهقوا حضوره، كما شهق من قبلهم، وتواجد، وفني: لقوة الشعرية الصارخة في إشراقات الصوفية أو غيرهم ممن استعملوا اللغة على ذلك النحو. و"الشهقة" عملية نسبية، وهي بحسب الشاهق، وليست في النهاية بمعيار الشعر بالضرورة - بوصفه جنساً أدبياً - إلا لدى شاعر تورط في مقام تأييني!

إن "الشهقة" قد تنشأ عن تلقّي النثر أحياناً أكثر من الشعر. ولكنه احتقار النثر الأزلي، الذي لا يرى النثر جديراً حتى بشهقة. أمّا منطلق المبتذل، الذاهب إلى: أنه ما دامت قصيدة الوزن تعاني الفوضى وتركاكسة وتشابه الرمال، فكلّ الفوضى والركاكسة وتشابه الرمال مفتقرة لقصيدة النثر، بل إن هذا دليل على أن قصيدة النثر هي قصيدة شعر - وكان الفوضى والركاكسة وتشابه الرمال خصائص نثرية. هذا انتفت في نصر، كنصوص الماغوط - بحسب زعم درويش - فقد ستحق النصر أن يسمى شعراً - أمّا منطق فوضوي كهذا، فخطأ.

وتلاعب، وفهلوة شعرية، تُطرب، لكنه لا يستقيم بها منطق فني. نعم نحن القراء لا نبحث في القصيدة إلا عن الشعر، ولكن قصيدة النثر ليست شعراً أصلاً، ولا تطويراً للشعر، ولا تجديدًا فيه. وإنما هي تجربة نثرية، واسمها (قصيدة نثر) لا (قصيدة شعر). فكيف يُجدد الشعر عبر نثر؟ إن غلاة المتعصبين لقصيدة النثر واقعون في ورطة المصطلح نفسه، تذي كان عليه مأخذ في ما مضى لأنه مصطلح أعرج، وعرجه يتعلق بصدره، "قصيدة"، ثم هم اليوم لم يعودوا يعترفون بتفريق المصطلح من

مفردتين ذاتي دلالتين متافرتين، بل اشتراب مسامهم الفوضوي إلى إنكار
عجزه: "نثر"، ليستقوا هذا المضاف إليه؛ كي يسموا هذا النوع من
النصوص قصيدة شعر، لا قصيدة نثر! وهذا تطور سافر الافتراء،
اصطلاحياً ونوعياً معاً؛ من حيث هم لم يعودوا يحترمون الدلالة اللغوية
لكلمة "نثر": بل يطمحون إلى غسل تلك الدلالة من العقول والذائقة،
ليقولوا إن "النثر" لم يعد يعني "النثر"، بل صار يعني "الشعر"، ولا شيء غير
الشعر. وهي هلوسة مصطلحية لغوية، لم تُعد تستهدف الجنس الأدبي
وحده بل تستهدف الدلالات اللغوية أيضاً. وهكذا لم يُكف بالتضليل
المصطلحي، ولا بالتزييف النظري، ولا بالهرطقة النقدية، ولا بالاضطراب
الدوقي، إنتاجاً وحكماً، وإنما وصلنا إلى درجة العبث اللغوي لتبرير أي
شيء باسم شيء آخر، عن طريق استخدام المفردات اللغوية بقائض معانيها!
بل من يملك البرهنة العلمية التاريخية على أن قصيدة النثر - عند
التمحيص - تطوير للنثر العربي نفسه أو تجديد فيه، فضلاً عن أن يكون
فيها أي ابتكار؟! ذلك أن نماذجها كانت موجودة منذ أكثر من ألف
عام، أي منذ العصر العباسي! غير أن هناك من لا يقرأ التراث، ولا يعرف
التراث، وذلك شأنه: فإذا هو يظن أن الأدب العربي لم يولد إلا على يديه
الكريمتين ومن بنات كلماته! وليس العجب من هؤلاء، فهم من أهل
الأعذار، لكن العجب كل العجب ممن هو على اطلاع على التراث النثري
العربي ومع ذلك يزعم أن قصيدة النثر تجربة جديدة ولدت في القرن
العشرين! كأنه لم يقرأ مثلاً لدى المتصوفة أو غيرهم ما كانوا يسمونه:
المواقف، أو المخاضبات، أو المناجيات، أو الخواطر، أو الإشراقات! وهي
تقطع من الكتابات أروع أدبية، وأعمق رمزية، وأشعر نسجاً، وأبلغ لغة، بما

لا يقاس، من كتابات هؤلاء المتهوِّكين الجُدد، التي تغلب عليها تركاكة والجهل بأبجديات اللغة والتعبير العربي السليم. إن جديدهم لا يعدو إذن الجراء على الادعاء، ونزق التخليط في المصطلح، والاستخفاف انتهى والفني معاً، زعمًا بأن النشر قد بات تجديدًا في الشعر!

والى جانب هذه المغالطات التي تستهدف إلغاء معنى كلمة "نثر" من هذا مصطلح (قصيدة النشر)، للقول إن ما كان يُسمى - سابقاً - "نثرًا" أصبح اليوم يعني في اللغة والأدب: "شعرًا"، فإن التساؤل لمن يقول بهذا هو عن القسم الآخر أيضًا من هذا المصطلح الأكذوبة، وهو كلمة "قصيدة". إن "القصيدة" أصلًا في تلك النصوص؟ هل فكر هؤلاء في معنى كلمة "قصيدة" هاهنا؟ لو فعلوا لأدركوا أن ما يُسمى "قصيدة النشر" لا يمكن أن يسمى "قصيدة" أصلًا؛ لأن معنى "قصيدة" منتظر عنه لغويًا، ناهيك عن ثقافته فنيًا. فد "القصيدة" لم تسم بهذا الاسم في اللغة العربية - وتغير تعريبها ما لها - إلا لأن النص "مقصود"، أي منظم، مرثل في وحدات موسيقية، وفي وزن مستقيم، أو ما أطلق عليه الخليل: بحر، كما تقدم أقول في بداية هذه الورقة في الحديث عن مفهوم "القصيدة".

إنه اسم متضارب، متناقض، مريض في ذاته، فضلًا عن طبيعة نص نفسه الذي سعى به. وهو صورة لاضطراب ذهني ومفاهيمي وذوقي ولغوي، ولاختلال عقلي ولوثة معرفية، بدأت منذ تلك النصوص الفرنسية "تخريبية لكل الأبنية، لغوية ونوعية. وقد كانت هذه البكثيريا النوعية بالأمن كامنة في قطاع هامشي من الأدب، ذي أبعاد فوضوية تدميرية. كما تحدثت (سوزان برنار) في كتابها "قصيدة النشر"، الذي تخلص - في آخر سطر منه - إلى أن قصيدة النشر ليست بتجديد للشكل الشعري.

بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكرية للإنسان ضد مصيره^(١) ثم
تفتت من بعد إلى جسد النقد الأدبي، فاكتمست الطرعية، بل راحت
تقصي أي مقاومة أو معارضة أو مناعة مكتسبة.

وبناء عليه، فإن صفة قصيدة تتفني عن قصيدة النشر، واستخدام
هذه الكلمة فيها هو محض لغو، لا يعني شيئاً. وأما الاتكاء على المجازات
التعبيرية والتوهيمات الدلالية فمتروك لحالات الشعرية، ولا موقع له من
النقد. غير أن بلواناً أن قد أصبح النقاد شعراء والشعراء نقاداً. وذلك عبثٌ
يحول بين حلم النقد الأدبي أن يقترب من العلم، وأن تكون له وظيفته،
وذلك حين يشحول النقد بدوره إلى شعر منثور، أو عاطفيات، وتحزبات،
ينفر من منطق العقل، وهوائين اللغة، ومعايير العلم؛ لأنها تحرمه الأهواء،
ونعمة المجاملات، وتحاصر أمزجته، وتحول دون عاطفياته.

إنما الأذن الأكبر في هذا المخاض كله أن يُحصر الإبداع في فمهم
جنس أدبي عتيق واحد، وأن تُحشر كل شعيرة، وكل موهبة خلائية، مثيرة
للشبهات، في قائم واحد وحيدة، هي: (قائمة الشعر). هذا هو التصنيف
الناقل للمواهب والإنجازات الإبداعية، الذي يثهم به عشاق قصيدة النشر من
يخرجها من الشعر، وهم الذين يمارسون التصنيف والتحديد والحجر على
أنفسهم بأنفسهم وعلى أحببتهم، بامتياز لا تتمتع به إلا أكثر العقول
الغافلة، حين يسوقون تلك النصوص، ويسوقون أربابها، سوقاً إلى حظيرة
الشعر وقطعان الشعراء. ذلك أن من حق قصيدة النشر - بقطع النظر عن
دلالة المصطلح - أن تتماز عن الشعر، لا أن تتحيس فيه. ولكن ما العمل

١١١ - أنظر (١٩٩٣). قصيدة النشر من بودوير إلى أياضنا. ترجمة إسمير حميد مقامير، مراجعة علي

جواد الطاهر (بغداد: دار القامون)، ٢٨٨

في عقلية القطيع؟ لن يطمئن كُتّاب قصيدة النثر إلا إذا انضمّوا إلى قطيع الشعراء، وانضمّوا تحت لوائهم القديم، ومنحوا هويتهم الفائقة. طائفتان أن ذلك تحققهم، وما هو في الواقع إلا ضياع منجزهم واختطاف هويته النوعية. وتلك هي قضية نقدنا، بعد قضية شعرنا!

إن من لا علاقة له بالشعر، أصلاً، لا موهبة ولا حتى اكتساباً، لا يكلف الله نفسه إلا وسعها، وليس حتماً أن يكون الناس جميعاً شعراء. ولا أن يسمّى كل خاطر شعراً وكل خاطرة قصيدة نثر. ثم ينظر لذلك من بعض أصدقاء المرضى بقصيدة النثر للزعم بحتمية تاريخية بأن النثر قد صار في آخر الزمان شعراً والشعر قد صار نثراً، إلى آخر هذا العبث اللفظي واللعب الفني والذهلي بالأفكار الماثية. فحينما يأتينا السيد أنسي الحاج^(١) على سبيل النموذج، ليقول، منظرًا لقصيدة النثر: ليس في الشعر ما هو نهائي، وما دام صنيع الشاعر خاضع أبداً لتجربة الشاعر الداخلية، فمن المستحيل الاعتقاد أن شروطاً ما وقوانين ما، أو حتى أسساً شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال، فإن لنا أن نقف ملياً على أطلال هذا الكلام الستيني المغالط، وأصحابنا من طبائعهم الجميلة أن يقولوا - حينما تراجع مقولاتهم المتسرنة بلا معنى - : آووو... هذا كلام ستيني تجاوزه الزمن. وما هي قصيدة النثر قد أثبتت وجودها، واستوت على الجودي، والحمد لله رب العالمين؟ وكان الحقائق تسقط بالتقادم، والهرء ينهض بالسنين، وكان التقشي المجاني لمادّة ما هو الدليل على صلاحيتها لكلّ زمان ومكان،

(١) - (١٩٩٠)، ص ١٩، دار مجلة شعر، ١٩٩٠.

ومشروعيتها، وأيديتها؟ وهنا، يبدو أن قصيدة النثر - وفق هذا الخطاب - قد باتت كـ بعض الأديان التي تكتسب شرعيتها بالتقادم، فلا يعود مقبولاً الشك فيها، أو مناقشتها. لقد باتت ديناً، إذن، أو أيديولوجياً. أما العلم فلا يعترف بكلام كهذا، بل العلم يبحث في الأفكار النمطية المرسّخة زمنياً أكثر ممّا يبحث في سواها، من حيث هي، أي تلك الأفكار النمطية المرسّخة، جذور الجهل، وأسس الغفلة التاريخية. وما لم يقوضها البحث، ستظلّ مقدّسة، وسيظل الناس مستعبدين لها، وستحجب الحقيقة بجريمة أكذوبة قديمة، لا ينبغي أن تسقط محاكمتها بحجة التقادم. ثم لو سلّم جدلاً بشرعية زمنية تحقّقت لقصيدة النثر، فكم عمر ذلك الزمن؟ خمسون سنة؟ مئة سنة؟ وهل حظيت بالقبول خلال هذا العمر؟ وما مدى قبولها، وحجم جماهيريتها؟ ليست فترة فقيرة جداً، زمنياً وجماهيرياً قراء؟ فأي شرعية اكتسبتها قصيدة النثر من هذا التاريخ الخائب الذي مرّ عليها؟ وأمر آخر، يدار جدلاً مع القائلين بشرعية زمنية لقصيدة النثر: ما عمر القصيدة العربية في المقابل؟ وما حجم جماهيريتها، قياساً إلى حالة قصيدة النثر المشار إليها؟ فأي القصيدتين أولى بأن تكتسب شرعية البقاء، وأولى بشرعية الاحتجاج، سواء بالبناء على الزمن أو على قبول الناس؟ إن هي إلاّ تشيّنات بلا معنى، ولا منطق، ولا وزن، حين توزن عقلاً، أو نقداً، أو تاريخاً، أو حضوراً. تدوين القائل بها وهو يحسب أنها حجته الدائمة. إلّا أن أصحابنا عاجزون عن الاحتكام إلى ما يحفظ عليهم مصداقية واحدة من المصداقيّات المحتملة. فما العمل؟ هاهم أولاء يفتاتون على التظليلات الستينية من القرون الماضي، في وقت تجاوز العالم المبدع الحداثة إلى ما بعد الحداثة. وإن كنّا في عالمنا العربي

مغمورين في ما (قبل النهضة)، لا في ما (قبل الحداثة)؛ وفي وقت انتقلت فيه قصيدة النثر قد إلى ما بعد قصيدة النثر؛ فمن الكتابة الآن ما هو عبر النوعية، وهناك ما يمكن أن يسمى قصيدة-رواية^(١). وهناك ما يصح أن يدعى قصيدة النثرية^(٢)، ولم تعد الأجناس الأدبية صارمة الحدود. وهذا كلام ينبغي أن يفهم على أساس تلاقي الأجناس لإنتاج أجناس جديد، لا تلاقيها لإنتاج الأجناس نفسها، أو بالأصح الإصرار على حظر المولود الجديد ضمن هوية الجنس القديم، وتسميته باسمه، وإن طارداً كما أخذنا اليوم نشهد مراجعة عربية أكثر نضجاً من ذلك الفكر الستيني. حتى من بعض أرباب مجلة شعر نفسها. والأجيال اللاحقة قد اشتقوا طرقهم الأكثر نضجاً من سالفهم، لغة ووعياً. بل إن بعض شعراء قصيدة التفعيلة قد عادوا بقناعة إلى القصيدة العربية البيئية. ومن لم يسمع ذلك كله اتجه وجهته النثرية السليمة إلى فنون كتابية أخرى.

(١) = القصيدة- الرواية: مقترح اصطلاهي للبحث التسعة عشر المخصص للرواية الحديثة المستعملة في ورقة بحث بعنوان: القصيدة- الرواية: بداخل الأجناس في بلاغة النص المعاصر/الحزام لأبي عصان ونحوها^(٣). شارك بها في المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي برعاية الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وتعاون جامعة عين شمس، في القاهرة، في الفترة من ١ نوفمبر إلى ٥ نوفمبر ٢٠٠٦. وكذلك في ورقة بحث بعنوان العجوة السكتلية: القراءة في شاعري الشعري والسردية^(٤)، شارك بها في مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر الذي يقدر باسم الندوة العربية وأدائها بكلية الآداب جامعة اليرموك الأولى، في الفترة من ١١ - ١٢ يونيو ٢٠٠٨ إضافة إلى ما نشره حول الموضوع مسبقاً. وسيظهر ذلك في كتابه الجديد لباحث. حول الجنس الأدبي.

(٢) = حول قصيدة النثرية، انظر بحث: قصيدة النثرية: قراءة في البنية الإيضائية لسماح من شعر (الشرق) لمجلة ٧، مجلة مجمان للدراسات والبحوث، المجلد السابع - العدد الثاني، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م. انصدر عن: جثرة راشد بن حميد للثقافة والفنون، عجمان - دولة الإمارات العربية المتحدة، ١٧ - ٥٩. ونظري بها. نصوصاً تمزج بين النثر والتفعيلة.

كالقصة القصيرة جداً أو الرواية، فأبدع، متخلصاً من ديانة مجلة الشعر
 البستينية، التي أرادت أن تجعل الشعر نهاية الكتابة الإبداعية في العالم،
 وأن تُشعر كل شيء، وتسمي كل نص شعراً، بشكل أو بآخر. أما
 بعض قلول هؤلاء فما زالوا يناضلون، متغنين بتظلمات من القرن الماضي،
 ويحتفلون، ويأتمرون، ويغضبون، ويتشجعون. وهم في الحقيقة لم يحرموا
 الموهبة بالضرورة، لكنهم حرموا البصيرة، وحرموا الشجاعة على التخلص
 من عقدة الشعر. وهالة الشعراء، والاعتراف بأن الشعر قد يكون أعظم من
 الشعر، وأنهم بإصرار أنهم يرتكبون حماسات غير منهجية بحق أنفسهم
 حينما يتقيدون بأنهم شعراء، وأن ما يكتبون شعراً. رفعت الأفلام وجفت
 العقول.

نعم. ليس في الشعر ما هو نهائي، ولكن ذلك في الشعر نفسه،
 وفق نظامه ونواميسه. أما أن ينتهي الشعر إلى التشر، فنقول: ليس في
 الشعر ما هو نهائي، فذلك كمن يحدث أماناً قرعاً ونقرًا وخيطاً،
 بطريقة عشوائية غريبة، ثم حين نسأله: ما هذا؟ يقول: هذه سيمفونية
 جديدة! حين يقال له: لكن هذه الضوضاء لا علاقة لها بفن الموسيقى
 أصلاً، بل هي تقيضة الموسيقى من الأساس! يقول: ليس في الموسيقى ما
 هو نهائي! ثم كيف يقال: أما دام صنيع الشاعر خاضعاً أبداً لتجربة
 الشاعر الداخلية، فمن المستحيل الاعتقاد في الشروط والقوانين والأسس،
 خائدة أو غير خالدة؟ فتجربة الشاعر الداخلية، إن كان لا يريد أن
 يخرجها إلى العالم، على سبيل التواصل الفني والثقافي، فهو حر. لبيقها
 داخلية إذن، ولتبق من قبيل الهذيان الحلمية، ولا خلاف في ذلك. أما وقد
 أراد أن تتحول تجربته الداخلية إلى تجربة خارجية، تواصلية، فهناك نظام

وشروطه وأسس حتمية. ذلك أن الإنسان كائن لغوي، وهو كائن اجتماعي، وكائن ثقافي، ولكل تلك الانتماءات شروطها وقوانينها وأسسها، المتواطئ عليها بين أهل اللغة والمجتمع والثقافة. فإما أن يتواصل المرء في نطاق تلك الانتماءات، وإلا فليفرّد وحده، ولنفسه، ولنسق تجربته الداخلية المقدّسة تلك الداخلية. فإبعة في سردابها الذاتي: إن الإنسان منذ يمي الحياة يدرك أنه لكي يكون إنساناً لا بدّ له أن يخضع لشبكة من الأعراف والقوانين، شاعها أم أباه، وإلا ظلت تجربته كما أشرنا ذاتية داخلية. لأجل هذا فإن ما يقوله أنسي الحاج هنا هو حتم مستحيل. وهرطقة لا تستقيم على منطق عقل ولا فن ولا واقع ولا ثقافة. ثم إذا كان من المستحيل الاعتقاد أن شروطاً ما وقوانين ما، أو حتى أسساً شكلية ما خالدة، فما بانه يخضع هو لشروط اللغة العربية إذن، برسمها ونحوها وصرفها وقواعدها وقوانينها الصارمة، الأشدّ وطأة من موسيقى الشعر؟ إنه ينفي شيئاً ويخضع لأضعاف أضعافه: فهو ينفي بإطلاق الاعتقاد بشروط ما وقوانين ما، أو حتى أسس شكلية ما، ويرى أن ذلك مستحيل في التجربة الشعرية، مؤكداً هذه (الما). لنفي أيّ نظام أو شروط، إلا أنه في الوقت نفسه يناقض نفسه، إذ يقول بما لا يستطيعه هو وهو يكتب هذا البيان، أو وهو يكتب نصوصه: لأنه في ذلك يخضع لما لا يحصره من الشروط والقوانين والأسس شكلية وغير شكلية. هذين ذهبت هناك الاستحالة! إن الاستحالة هي ما يقوله هو: من رفض الشروط والقوانين والأسس؛ بدليل أنه مغموس فيها، ولا يستطيع التعبير نثراً عن هذه الرؤى إلا من خلال ما نقاء منها! وإذن يتبين من هذا البيان "الهللاني" أن معضلة

العضلات. وأسن الإشكاليات، فيما أريد التمرّد عليه من الشروط والقوانين والأسس، إنما هو: الموسيقى الشعريّة، لا أكثر.

إنها كلمات يراد بها التصلّب من شرط واحد موزّق، هو شرط التعرّض الصعب والموسيقى الشائكة؛ لأن ما عدا ذلك مقدور عليه إلى حدود ما. وإذن سيظلّ غير مستحيل الاعتقاد في أنه شرط وقانون وأسن خالد! ويتبدّى من خلال هذا أمران جوهريان، هما: عقلية رافضة للنظام، وعقلية عاجزة عن التجديد. فالأولى لا تصدر إلّا عن مبدأ تدميريّ، أو عن نزعة بدائيّة فوضويّة؛ لأن العقل البدائي غير نظاميّ بطبيعته، وإن كان راضعاً بالضرورة لنظام، من حيث إن الإفلات المطلق من نظام مستحيل، وأمّا المبدأ التدميريّ فصاحبه متكلف، يصطنع الفوضى، لكنه عديم مشروع، لا ينتج إلّا الانقراض. وإذا كان رفض النظام كما رأينا دعوى عيبيّة؛ لأن الرافض خاضع - رغم رفضه - لنظام؛ فلا شيء في الوجود بلا نظام، فلم يبقَ به من داء إلّا داء العجز المبین عن التجديد. ذلك أننا حينما نسلم بأنه آمن المستحيل الاعتقاد أن شروطاً ما وقوانين ما، أو حتى أسساً شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال، فذلك يقتضي تلقائياً - وبحكم هذا النصّ - أن هناك شروطاً ما وقوانين ما، أو حتى أسساً شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس متغيرة وغير خالدة. فإين هي في قصيدة النثر؟ وما البدائل التي أبدعها هؤلاء لتجديد مكونات الشعر العربيّ أو غير العربيّ؟ لا شيء، سوى التظهير والتزهيم.

إنه لمن السهل جداً أن نتخلّى عن الشعر حينما لا نستطيع شروطه، ثم نكتب نثرًا ونلصق عليه شعار "قصائد". فهل ذلك هو التجديد؟ نعم

ليست هناك شروط ولا قوانين ولا حتى أسس شكلية، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، ولكن السوال المؤكّد: أين البدائل غير الخالدة التي أبدعها هؤلاء على مدى نصف قرن أو أكثر؟

ومن هنا فمن الواضح أن مأزق قصيدة النثر ليست تطبيقية فحسب، بل هي نظرية قبل ذلك. فسيظلّ المنطلق البدهي أن تطوير نظام فني لا يكون باجتنائه من جذوره، ولكن بتجديده وتطويره، أو حتى باستبداله، ولكن بنظام آخر من جنسه، يؤدي وظائفه، ضمن طبيعة ذلك النوع الأدبي نفسه، لا بـ(لا نظام)، أو بـ(نظام نقيض)، كما يفعل هؤلاء، من عبث الشعّر للشعّر (نظرياً)، مفارقيه على محكّ (التطبيق).

وهم - إلى ما سبق - يفعلون كذلك في أنماط شتى من المغالطات

التنظيرية في دفاعهم عن مشروعهم، من ذلك ما يأتي:

١- ما يرددونه من الاحتجاج بالجماليّ على النوعيّ: أي أنهم يحتاجون جمالية نصّ ما وشاعريته لإقحامه في نوع الشعّر، صاحبين: ها هو ذا.. الله ما أجمله وأبدعه وأعمق رمزيّاته ودلالاته! وقد يكون جميلاً حقاً، لكنه ليس بشعر.

٢- احتماهم بالقول: الإبداع يعني الابتداع على غير مثال سابق، لا الاحتذاء. وذلك صحيح كذلك. لكن أين الابتداع في ما يصنعون؟ إن الابتداع لا يعني الخروج عن النوع، ولكنه يعني تفجير طاقاته الكامنة فيه، واكتشاف جزره المجهولة، وإحداث استجابة جديدة نسبيّة لدى المتلقين. هنا الابتداع، وهنا الصعوبة التي على حدّها الحدّ بين جدّ الفنّ وعيب العايشين. أما ترك النوع بالكلية والانتقال إلى نوع آخر، ففعلٌ كسول، وسلوكٌ

ادعائي. هذا فضلاً عن المعرفة بأنه محض تقليد بدوره لكتابات
 في لغات أخرى، وحداثات مغايرة في سياقات مغايرة. فهو، إذن،
 انتقال كسول من نوع إلى نوع، وانتقال كسول ولا مسؤول من
 ثقافة إلى ثقافة، وليس اكتشافاً، ولا ابتداءً يحفر في النوع
 ذاته، والثقافة ذاتها. ويستتبط من أعماق تربتها الكنوز ومن
 بحورها اللآلئ. ولا أدل على هذا الفرار عن الابتداء والاكتشاف
 من أن يكون معظم هؤلاء منصرفين - أو بالأصح مصروفين -
 عن التراث منذ البدء، وعن رصيد التجربة العربية منذ النشأة.
 فما الذي سيكتشف أمثال هؤلاء، وما الذي سيبتدعون، وما
 الذي سيضيفون، وهم غرباء بطبيعة الحال على هذا المجال،
 معرفياً وثنائياً؟ إن التجديد يعني بالبداية معرفة القديم معرفة
 عميقة وشاملة، تبعث على اقتراح أسلوب جديد. ولأجل هذا،
 فلا جواب عن سؤال هؤلاء، مثلاً: ما دامت موسيقى القصيدة
 العربية عتيقة ومستهلكة، فلماذا لا تشمل دعاوى التجديد
 لديكم الموسيقى الشعرية نفسها، لتخرجوا على الناس
 بموسيقى شعرية عذراء، لم يلمسها قبلكم إنس ولا جان؟ لا
 إجابة هنا: بما أن هذا هو أصل المعوقات، وهو أس الداء لدى
 هؤلاء، بل هو أصل الشول بقصيدة النثر في السياق العربي،
 متمثلاً ثالثاً في الجهل بهذا العلم العربي، نظرياً، والعجز عن
 مجازاة الشعر العربي القائم عليه، تطبيقياً. وهناك على هذا
 الخواء شهادات واعترافات علنية، لا تدع سراً في أنه لم يُؤجّه
 أكثر المهتمين بما يسمى قصيدة النثر إلى ماواها الأخير إلا

إخفاقاتهم في أن يكتبوا قصيدة عربية حية مقبولة، وزناً أو حتى على التفعيلة. ولتختبر المهارات اللغوية الأوكية، فإن صحت واستجابت القرائح لنص من شعرنا العربي تذوقاً ومعارضة، أمكن التسليم بمشروع المجدد ما دام يمتلك الأدوات الأوكية، والعناصر اللازمة التي تحقق انتمائه لحقل الشعر، أما وهو خلو من تلك المكونات، فسيظل محض دعي، طال انزمان أو قصر، فليعب بعيداً عن فن عمره القام عام أو أكثر. نرى أنوماً من الطفيليين على مر التاريخ. ذلك لأن التجديد لا ينشأ إلا من داخل البنية التركيبية، لا مجتلباً من خارجها. والآيات تجديد لا تجديد. والمعروف أن مجددي الفنون قاطبة لا يعجزهم أن يبدعوا وفق الأنماط التقليدية، بل هي أسير عليهم. لكنهم يتمردون عليها بعد أن يتقنوها بهدف التطوير. أما أن يكون الأمر بالعكس، أي أن يأتي من يسمي نفسه مجدداً وهو عاجز أصلاً عن الإتيان بمثل الأنماط التقليدية ومحاكاة قوانينها، أو حتى فهم ما يقال فيها، بل ربما ظهر عيباً عن معرفة اللغة العربية والأساليب التعبيرية فيها، فذلك برهان مسكنته، وإن ادعى أنه ولد هكذا؛ بشهادة حدائي مجددي المفاخرة هنا أن السؤال أصبح يطرح أحياناً مقنونا، إذ يقال: هل يستطيع الشاعر انقلابي كتابة قصيدة نثر؟ وكان قصيدة النثر بآنت التحدي المورق للشاعر. فيما السؤال الواجب طرحه: هل يستطيع كاتب قصيدة النثر أن يكتب قصيدة شعر، ما دام يرى نفسه شاعراً؟ هنا التحدي الحقيقي لمن يسمي باسم شاعر، ناهيك عن اسم

مجددة. أما قصيدة النثر، فلا تشكل تحديًا يُذكر للشاعر على صعيد شعريتها. ربما شككت تحديها على صعيد النثر، لكن ذلك ميدان آخر. غير أن ما تشهد الساحة الأدبية والنقدية اليوم لا يخلو من قلب للأوراق، وتزوير للناثريخ، وتزييف للحقائق، وتذويب المذاهب، وخطم للشاعر بالناثر في واقع أدبي معتل.

ومن تلك المغالطات التطهيرية، التي ما تنفك تصك الأذان أيضًا، ترددهم انتشكي من الأثقال التي لا تحملها كواهلهم القرونسية، من شروط القصيدة العربية، في الوزن والقافية خاصة! ومعهم حق في ذلك، وذلك ما طرحناه آفًا، حول تحديات القصيدة العربية لمهاراتهم. وتلك الأثقال واقعة - لا ريب فيها - على كل من يكلف نفسه ما ليس في وسعها ولم يخلق له. وهي في كل فن من الفنون، لا في الشعر العربي وحده، لكن ذلك هو التحدي، الذي يميز الشاعر من الناثر. بيد أن الإبداع الحقيقي ليس في نبذ تلك الأثقال عن كواهلنا جملة للتخفيف منها، ولكن في ابتكار طرائق جديدة للحمل والولادة، إن للحياة ضرائب، وفي الإبداع صعوبات، وللعطاء أضرار، والألم التي نستثقل الحمل وتشق عليها الولادة، لا يمكن أن يكون الرأي، للتغلب على ذلك كله، هو في إسقاط الجنين قبل أن يتخلق، وإدعاء ذلك أسلوبًا جديدًا في الانتخاب. ليكن الحمل حملًا ثاقبًا، لا بأس، ولكن شريطة أن يكون الإخصاب بمكونات نوعية صحيحة، وأن يكون التخصض في النهاية عن

بشر سوي، لا عن قارئ. يسمى قصيدة نشر. أو عن ستاس، لا صلة له بالإتسان إلا ببعض ملامح سطحية باهنة:

٤- كما أن من تلك المغالطات التخيلية التي يتوارثونها أن شكل القصيدة العربية الجاهز قد امتطاه الموهوبون شعرياً وغير الموهوبين. وفي هذا مخالطة من وجهين: الأول، أن هذا الذي يحتجون به لتبرير جريرتهم يحدث دائماً في كل فنون. فحكم من الدخلاء في كل فن. غير أن هذا هو الاختيار الحقيقي. لا للمبدع فحسب، ولكن للجمهور المتذوق والنقد أيضاً. وتلك حالة مشتركة بين كل الأنواع الأدبية والفنية، بمختلف مدارسهما. بل إن قصيدة النشر نفسها، بما تسلمت منه من الشروط الفنية، هي أكبر فتح تاريخي للقوضى غير الحفافة، ومن ثم لامتناء الموهوبين تعبيرياً وغير الموهوبين في أي شيء. وثمة يقع محك التمييز بين الصحيح والزائف، ومحك الإبداع الصحيح، للخروج من المألوف بحرفية، لا بمقاربة الساحة الفنية، والتهرب من مواجهة تحديات قوانينها وجمالياتها. من حيث إن إبداعاً خارج الذائقة النوعية هو نوع آخر، وإبداع خارج ذائقة الطغي العامة النسبية هو تجديد محكوم عليه بالفشل.

٥- ولتضخيم التحول الشعري الجذري إلى قصيدة النشر، يأتي القول: إنها إنما ولدت اليوم لضرورات اجتماعية أكسبتها شرعيتها، وأنها إقرارٌ حديث يلبي حاجة ثقافية، ما كان منها من محيص، ولو ثم توجد قصيدة النشر لاستمعنا، وعيت بنا سبل التعبير عن إيقاعنا العصري! وما لها من ثورة أصرت أخرى!

غير أن الواقع الذي لا ينكره إلا متجاهل أو مغالط أن حركات الأدب في الغرب إنما تأتي عادة مصاحبة لتحولات فلسفية واجتماعية وثقافية وحضارية كبرى. ومن ثم فإن تلك الحجّة حول إيقاع العصر ما هي إلا ترجمة لما يمكن أن يصدق هناك عمومًا، لا هنا. كما أن الواقع الذي لا ينكره إلا متجاهل أو مغالط يشهد أن هذا النوع الكتابي قد وُجد منذ القدم في التراث العربي، وكان إضرًا كذلك، ويلبي حاجات إنسانية، غير أن موطن الخلاف هو في تسميته الآن بغير اسمه، ونحله اسم جنس أدبي آخر مستقر، وله مصيده التاريخي، وأعرافه الفنية، وقوانينه الذوقية، التي تمثل (الرصيد الفني Repertoire). بحسب نظرية فولفجانج آيزر Wolfgang Iser في "التلقي" فالشرعية الوجودية غير جديدة، إذن، بل قد تكون أقدم من الشعر العربي نفسه، وهي إنما تمثل جنس اللغة نحو اكتشاف درجة من التأثير الشعوري، الخارق لأعراف اللغة الاعتيادية، ثم تكثف حضورها على نحو بارز في كتابات شاعرية ندى أمثال ابن عربي، والنفري، وإخوان الصفا، وغيرهم. وأنت واجد في نصوص هؤلاء من الشعرية أضعاف ما في أرقى نماذج ما يسمى قصيدة النثر العربية حتى اليوم. ومع ذلك كان أولئك القدماء يحترمون الاستقلال في مقومات كل جنس أدبي، غير مهووسين بلب (شاعر)، مقدّرين أن الخلفية المرجعية في تاريخ الجنس الأدبي أساسية في ثقيل النص واستجابات القراء، مهما كان النص مزاحًا أو متجاوزًا: لأن الانزياح الأدبي والتجاوز الفني لا

يعنيان بحال من الأحوال نفي طبيعة الجنس الأدبي ذاتها عن طبيعتها. ولذلك لم يسم أولئك الكتاب نصوصهم شعراً فقط، كما يحلو لبعض معاصرينا أن يفعلوا. عجزاً وجهلاً، أو تمحلاً وتقليداً. ومن هذا المنطلق، فإن شرعية قصيدة النثر شرعية وجودية، لا يحق لها أن تكون شرعية الغائية للشرعيات آخر، وذلك بالإتيان بتصنيفات تحل محل أخرى، تبعاً لتصنيفات أجناسية قاصرة، يصعب علينا التصديق أنها قاصرة، لأنها "غربية"، وكلّ غربي كامل في نظرنا لا يفعل ذلك لا لشيء، إلا لتقليد بارد، يمثل ويمثل، ولا يرى كيونته إلا في مرآة غيره.

وبناء عليه، فإن القول بأن ما حدث هو تغيير، أو تجديد، أو تطوير للشعر العربي، هو محض ادعاء، يرقى إلى أن يكون تدجيلاً نقدياً ومعرفياً، استمر مريده، وقد أن أن يزعوي عنه التوسن! فما من تجديد حدث ولا من جديد، بل كل ما هنالك محاكاة خالصة لشيء آخر. وليست بمحاكاة نصوص، بل هي محاكاة لتسمية نصوص (نثرية) - وموجودة لدى العرب منذ العصر الجاهلي - يغير أسمائها، كي يصبح الناس شعراء كافة، ويصبح كل كلام هلامي تهويمي شعراً، ومن هنا ينسف الشعر العربي من جذوره، مفهوماً معرفياً إنشائي الاستمولوجي للمفهوم، Paradigm)، وتسمية، وماهية.

ولهذه الأيديولوجية، فإن الأمر لا يكفي فيه لدى هؤلاء إقحام النثر في عالم الشعر، بل لا بد من إقصاء الشعر نفسه. وتقديم قصيدة النثر بوصفها الخيار الأوحى والأخير للشعر

العربي، فعلى سبيل الشاهد، حينما نستعرض ما سُمي 'ديوان الشعر العربي' في الربع الأخير من القرن العشرين، الخليل العربي، الجزء الأول - الكويت والبحرين^(١)، يتضح لنا ذلك، ونذكر من خلاله حجم التيار الإقصائي الذي يعصف بالشعر العربي الأصيل، وإلى أي مدى أصبح أي كلام يُدعى شعراً، إذ التفت أنه باستثناء نماذج قصيرة من شعر الشاعر الكويتي عبدالله العتيبي، لم ترد قصيدة عربية واحدة في تلك المجموعة، وأنه عدا بضعة مقاطع تفصيلية، قد أُصبر على أن يأتي ما لا يقل نسبته عن ٨٠٪ من تلك المختارات مقصوراً على ذلك النوع من الخواطر والجزاذات النصوصية، وما قد يُشبه بعضه القصص القصيرة جداً، أو في أحسن الأحوال ما يبدو محاولات شعرية مبتدئة. ومع هذا يسمّى ذلك: 'ديوان الشعر العربي'؟ فهل لم يك غيره موجوداً في الساحة الكويتية أو البحرينية في الربع الأخير من القرن العشرين؟ ولو أنه قيل: 'قصيدة النثر في الربع الأخير...، أو من الشعر الحديث في الربع الأخير...، أو نحو هذا من العنونات، المطابقة أو المقاربة لطبيعة تلك النصوص، لكان الأمر مقبولاً منهجياً، وربما فنياً. إلا أنه الإصرار كما يبدو على إلغاء الشعر العربي إعلامياً، وإحلال النثر محله، وطمس حضوره من التاريخ الحديث. وما تسمية تلك المجموعة بـ'ديوان

(١) - صادر في 'كتاب في حريّة' (الأربعاء ٥ نوفمبر ٢٠٠٨).

الشعر العربي في الربع الأخير من القرن العشرين إلا نموذج من تحيزات قسرية شئ، سيعصف بها التاريخ الباطني للشعر العربي؛ على أن الأدب العربي لم يكن في حاجة إلى استعارة غربية، من قبيل قصيدة النثر؛ لأن المادة ماثوطة لديه منذ أكثر من ألف سنة. وما حدث لا يعدو - عند التمحيص - تزوير اسم عربي باسم آخر مترجم، ومصادرة اسمنا الحقيقي، بتسمية ما كنا نسميه نثرًا أدبيًا: شعراً صريحاً، لمصادرة الجنس الأدبي المستقر الذي كنا ندعوه (الشعر)، محاكاة للآخر. وهذه منتهى التبعية الثقافية. والاستلاب الحضاري لنماذج الآخرين. ولا غربة -

والحالة هذه - أن لم تعد للعربي شخصية في العالم، ولا تأثير؛ لأنه ارتضى أن يكون تابعاً، مقلداً، غاية حلمه أن يذوب في كأس الآخر. وهي ظاهرة غير جديدة، إلا في الحقل الأدبي. إذ لا تعدو صوراً أخرى من ظواهر الانسلاخ والتقليد. كأن يغير أحدهم اسمه العربي من يوسف إلى: جوزف، أو يبدل إحداهن اسمها من مريم إلى: ماري، كي يحلو الاسم في أفواه من شغفوهما وجداً؛ وذلك كل ما هنالك. أو يلفظ أحراً: تلك هي "نفاضة الجراب"^(١) الدعائي والأدعائي حول قصيدة النثر.

٦- ومن الحجج الواهية التي تترد لدى مسوقي ما يسمونه قصيدة النثر على أنها شعر، أباً عن جد، قولهم: إن النقص يعتور كل أشكال الشعر، والنماذج الضعيفة يعرفها الشعر العربي

(١) - استعارة من تسمية ابن الخطيب الأندلسي لأحد مؤلفاته: "نفاضة الجراب".

والشعيرلي أيضاً، فما بالنا نصب جام تقصصنا وتضعيفنا على قصيدة النثر. وهي حجة مغالطة: لأنها تؤهم بالاعتراف بأن قصيدة النثر شعر أساساً، وكلما في الأمر أن هناك خلافاً ظاهرياً حول جودتها، ولذلك فليس هناك نصٌ كامل الجودة، بطبيعة الحال؛ في تغافل عن أن جوهر الخلاف هو في الهوية، لا في النوعية ودرجة الجودة: من حيث إن قصيدة النثر ناقصة شعرياً باستمرار ومعاقبة باطراد، ورداعتها تنجم عن سبب نوعي، وجوهري، لا لسبب مهاري، أو عرضي، وذلك السبب هو: (أنها نثر، لا شعر)، أريد لها أن تمثّل وتُسجّن قسراً في فصوص جنسي أدبي آخر، يسمى (الشعر)؛ وموقفنا منها لا يأتي تعصباً ضدها، أو الغلاًقاً دون بلوغ شأوها، ولكن لأنها ببساطة: نثرٌ جميل، لا شعر، كما يعرف الإنسان الشعر منذ آدم حتى اليوم. وإن كانت فيها شعرية: فالشعرية يمكن أن تظهر بنسب متفاوتة في شئ ضروري للنثر. وثو اتفقنا على أن النص النثري داخل في جنس الشعر، لما بقي خلاف حول قصيدة النثر إذن؛ لأننا بذلك سنلغي هويات الأجناس، لنسميها كلها باسم واحد، فنكل نصّ جميل وشاعري ندعوه: شعراً؛ ذلك لأن ثمة فرقاً جوهرياً بين مفهوم الشعرية و«جنس الشعر»، لا يؤدّ الملتزمون بما لا يلزم من إضحام النثر في الشعر أن يفهموه، ولا، إن فهموه، أن يعترفوا به، ولا حتى أن يسمحوا لأنفسهم بالتفكير الجدلي فيه، بحياد ونزاهة علمية:

٧- ولقد يدلون بأدلة على دعوهم من خارج طبيعة اللغة. ليقبسوا
 فنونها بالذنون الأخرى البصريّة وغير البصريّة. وهم بذلك
 يغادرون ساحة النقاش أصلاً، ليسبحوا في عوالم أخرى. لا
 ليجردوا الشّعر من الشّعر فحسب، بل ليجردوا اللغة من طبيعتها
 كذلك، حينما ينفون أهمية المكوّن الصوتي في شعريّة البناء
 الشّعريّ. وعندئذ: "ما على أبي حنيفة في أن يمدّ رجليه ملاماً؟
 فقد برح الخفاء". وبدا أن الشّعر (المذكور) لم يعد حتى من
 جنس اللغة، ناهيك عن أن يكون من جنس الشّعر! والحق أن
 هذا ما نلاحظه في بعض النصوص المنتمية إلى هذا الشكل
 الكتابي: إذ هي ليست من الفنّ القولّي في شيء. لا شعريّة ولا
 حتى نثريّة. ذلك أن هناك فارقاً بين تهويمات المحاذين وخيالات
 الشعراء: من حيث إن الشاعر هناك، يُكسب خطرات الجنون
 إيقونات جماليّة، تتواصل مع قابليّات الثّقافي السويّ واللغة
 الشاعرة. إن الشاعر يحوّل الجنون إلى جمالٍ معقول. هيما
 المجنون مجنون، لا يحوّل شيئاً إلى شيء؛ فيظلّ نتاجه لومة فيج
 وتناقر، لا هنّ فيها ولا جمال. فمجنون ليلي لو لم يكن هنالكا.
 صانعاً، شاعراً، لبقى كلامه كلام مجانب، لا قيمة له. المهم
 ألا في عبادة طبيعيّ نفسي، يهتم بتحليل تلك الخواطر التهدييّة
 لعلاج مريض، لا بتحليل نص أدبيّ وإجراء دراسة نقدية في قيمة
 تعبيرية جماليّة!

٨- أمّا ثامنة الأثافي، فالاحتجاج بأهميّة الإيقاع فقط، لا الوزن؛ إذ
 يقولون: إن قصيدة النثر، وإن خلت من الوزن - ولا يسون هنا

أن يضيفوا الخليلي التقليدي^(١٤٠) - إلا أنها- قدس الله
سبها!- لا تخلو من الإيقاع.

فما هذا الإيقاع، يا ترى؟

هو النثر، الذي لا قانون له في العربية أساساً^(١٤١)، أم هو ما كان
يسميه إبراهيم أنيس وغيره "الموسيقى الداخلية"^(١٤٢)
لا ندري! ولا هم يدرون، ما إيقاعهم المزعوم، وما محدّداته
بالضبط... أو بغير الضبط؟

غير أن "الإيقاع" بات حجة من لا إيقاع له ولا حجة! والإيقاع المتدرّع
به لتمويض النقص، والذود به عن حياض قصيدة النثر، موجود في
النثر ساطع، بل هو في كل لغة بشرية، بل وجوده في التكون
كله: حتى لقد عثر عن ذلك الفيثاغوريون^(١٤٣) قديماً من خلال
مقولتهم: "العالم عند ونعم".

فهل هذا يكفي؟ كأن يكون الإيقاع مجرد نبرة لغوية تفرّق بين
لغة الإنسان الآلي ولغة الإنسان الذي خلقه الله؟
وما الإبداع البشري إلا ذلك التلمس الطفولي؟

(١٤٠) - انظر البند في كتابي "حملة النص الشعري"، ١٣٧ - ١٣٨.

(١٤١) - انظر الفهرست غورس. في المدرسة اليونانية التي أسست إليه. ومن المعروف أن مدرسة فيثاغورس
كانت تقبل في التوجه مدرسة أرسطو والمثاليين، وهما مدرستان الهزئ في التراث الإسلامي
لدراسات اللغويات: الباطنية، ذات الفلسفة الغوسية، والمدرسة العقلانية، التي تتخذ من
عمل "البرهان" مرجعيتها. انظر في هذا مثلاً: الجبري، محمد عبد. (٢٠٠٢)، فصل المقال
في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، (١٨)
وكتما قصيدة النثر، إن. تعمل في دعائها على تصور غوسي للإيقاع، يقوم على العرفان
الباطني، لا على التحقق العلمي، الممكن إثباته وقياسه؟

ولمّاذا العودة إلى صفر البدايات الإنسانيّة في التشكيل النّصّي للغة؟
هل فنون بناء وتواصل وإضافات، أم هي ارتدادات إلى البدايات
الحقيقية في لغة إنسان الغاب ومحاولاته الأولى لتداعية الحيوان
ومحاكاة الطبيعة، والاكتفاء بذلك على أساس أنه غاية الإيقاع
الشعريّ (الحديث) ١٩

إنّ هو إلّا منطق رجعيّ، يسوّق في سطحيّة، باسم: الحداثة،
والنّجاة، وتقدّمية النصّ الشعريّ. وهو تجاوز حقا، وتقدّم،
ولكن إلى الخلف الغابر!

بل قد يستدركون هنا: إن الإيقاع نفسه، حتى في مستواه
النثريّ غير ضروريّ، لتوليد الشعريّة.

وعليه، لم يُعدّ عنصر من عناصر الشّعْر ضروريّاً. وهكذا،
شخّص ما يدعونه لقصيدة النثر - كالأيقاعية - لا يلبثون قليلاً
حتى يسحبوه، أو - بالأحرى - يفرّوا منه، لعدم وجوده، أو لعدم
معرفتهم مخبّأته من النصّ، أو عدم قدرتهم على إثباته، أو تحقيق
دعواهم فيه؛ لأنّه محض سرايب كتابيٍّ وأكاديمية قديمة!

وبذا يتحوّل مفهوم الشّعْر إلى طَلَسْم غيبيّ، مجهول الهوية
والمهنية، لا يخضع لتقييمات الذهن البشريّ، ولا تضبطه
القواعد؛ وأيّ استخفاف بالعقل وبمنطق الفنّ ومعايير بدنه بعد
هذا!

إنّه (شعر اللا شعري)، (والغة اللا لغة)، (والنّ اللا فنّ)، وعودة
الإنسان إلى طفولته البشرية! وبذا، أصبح الشّعْر سهلاً جداً،
وقصيراً سلّمه لا ندي هؤلاء، بل لم يُعدّ للشّعْر من سلّم أصلاً؛ بل

صار أرضاً دُمُتْهُ بِعُشْيٍ عَلَيْهَا كُلُّ نَاطِقٍ! وَلَقَدْ يُسْتَقْنَى غَدَاً عَنْ
النَّطْقِ لَيْضاً، وَيُكْتَفَى بِالْإِشَارَاتِ، أَوْ الْإِيمَاءَاتِ، عَلَى طَرِيقَةِ
الصَّمِّ وَالْبُكْمِ فِي تَعْبِيرَاتِهِمُ اللُّغَوِيَّةِ، وَلَسَوْفَ يَسْمَى ذَلِكَ كُلُّهُ
شِعْراً جَدِيداً، وَشَهَقَةً جَدِيدَةً فِي مَسِيرَةِ التَّطَوُّرِ وَمَعَالَاتِ الْإِنْقَاءِ!
فَتَحْنُ فِي عَصْرِ الصُّورَةِ - كَمَا قِيلَ - وَلَمْ تُعَدِّ فِي عَصْرِ اللُّغَةِ
وَالْأَدَبِ. وَتِلْكَ هِيَ النِّهَايَاتُ الْجَمَالِيَّةُ فِي تَطَوُّرِ اللُّغَةِ وَالشُّعْرِ
وَالْإِنْسَانِ، كَمَا يَرَاهَا مِنْ آثَوِهَا عَلَى أَنْفُسِهِمْ رَفَضَ كُلُّ ذَهَبٍ:
لأنه عربي، واعتناق كل صُفْرٍ: لأنه غربي!



تلكم إذن مغالطاتٌ نوعية، ومغالطاتٌ ثقافية، وسفسطاتٌ نقدية،
يَسْتَفْرُ كَشْفُهَا مِنْ يُصَرِّوْنَ عَلَى الْإِصَاقِ قَصِيدَةَ النَّثْرِ بِالشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ.
أَكْثَرَ مِنْ اسْتَفْرَازِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ لِلشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ: مِنْ حَيْثُ إِنْ قَضَيْتَهُمْ قَدْ
أَقَامُوهَا عَلَى أَنْ لَا هَيَامَ لِقَصِيدَةِ النَّثْرِ إِلَّا أَنْ تُكُونُ شِعْراً، وَمَنْ لَمْ يُسَلِّمْ نَهْمُ
بِتِلْكَ الدَّعْوَى بَاتَ عَدُوًّا، مَهْمَا جَاءَ فِي شَبَابِ صَدِيقٍ! لِأَنَّهُمْ ابْنَاءُ الْخُطَابِ
الْوَعْدِيِّ التَّقْلِيدِيِّ نَحْصُهُ. خُطَابِ الْوَلَا، وَالْبِرَاءِ، الَّذِي يُوَجِّهُ، وَيَقْرُضُ،
وَيُخَاطِعُ. فَإِذَا أَنْ تَشْتَعِ بِرَأْيِهِ، وَتَدْبِ عَلَى دَرَبِهِ غَضَبًا عَنكَ، وَإِلَّا فَتَلْتَصِمْتَ
عَلَى الْأَقْلَ عَنْ النِّحَاهَةِ بِاخْتِلَافِ رَأْيِكَ، وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ وَتُطْعِ، فَانْتَ، لَا
رَبِّ، خَصَمٍ. وَقَدْ بَرِثْتَ مِنْكَ الدُّمَّةُ! وَتِلْكَ عَقْلِيَّةٌ غَيْرُ حَوَارِيَّةٍ، وَلَا
تَضَاهِمِيَّةٍ، وَلَا يَجْتَمِعُ لَدَيْهَا سَيْفَا رَأْيٍ فِي غَمَرٍ وَاحِدٍ. وَهَذَا يَكْشِفُ عَنْ
زَيْفِ الْوَعْدِيِّ الْحَضَارِيِّ وَالْحَدَثِيِّ وَرَاءَ تِلْكَ الدَّعَاوَى الْكِتَابِيَّةِ وَالنَّقْدِيَّةِ، حِينَ
تَجِدُ أَرْبَابَهَا عَصَابَاتٍ أَشَدَّ تَعْصِبًا وَتَشَنُّجًا وَإِقْصَاءً لِمُخَالِفِيهِمْ مَعْنَى
يَصْنَفُونَهُمْ عَلَى أَنَّهُمْ مُحَافِظُونَ وَتَقْلِيدِيَّوْنَ مُتَعْصِبُونَ.

لا قيام لقصيدة النثر لدى عبيد الشعر الجدد هؤلاء، إلا أن تكون شعراً، بل لا قيام لقصيدة النثر إلا بزحزحة الفهم العربي نفسه ماهية الشعر، وبأي وسيلة، وإحلال غيره محلّه، كي يستوعب النثر الفني (أيضاً) لا بُدّ من تحطيم تلك البنية الشعرية الخاصة للشعر العربي، التي لا ترى أن خاصيتي التخيل والشاعرية كاهيتان لجعل الشعر شعراً؛ لأنهما موجودتان في ضروب شتى من النصوص، ولا ترى أن خواص النظم والموسيقى والتسجيع كافية لجعل الشعر شعراً؛ لأنها موجودة في ضروب شتى من النصوص، وإنما الشعر - الذي يستأهل هذا الاسم لدى العرب - هو ماهية مقصودة، تتكاثف فيها تلك الخصائص على نحو خاصّ ماثق جداً، قد شكّلت بناءً مستقلاً رفيعاً، لا شبه له، وجنساً متفرّداً، لا نظير له، ولا يلتبس بغيره بحالٍ من الأحوال، اللهم إلا لدى جاهلٍ جهلاً قاضحاً بالنصوص والأجناس، ذوقاً وتقدراً. ولذلك سمّى العرب مفرد ذلك الجنس: قصيدة.

وفي هذا الخضمّ الفوضوي، وفي ميدان مفاخراتنا الحديثة بعقريّات الجهل، لا غضاضة من الاعتراف بأن الثقافة العربية ظلت تستورد أشكال فنية جاهزة، جهلاً بمادة الفن، أو استسهالاً لمفهوم الحداثة والتحديث. وذلك مثلما هو الحال في حياتنا العامة؛ حيث إن حدثنا الحياتية المدعاة هي محض استيراد للتقنية ووسائل الحياة المعاصرة التي آتتجها غيرة، فهي حداثة استيراد في الواقع، وحداثة اتباع، لا حداثة ابتداع، ولا ابتكار، ولا حداثة إنتاج لما هو حديث من خلايا معطياتنا الذاتية؛ من حيث إن رصيدة الإنسانِي الخاصّ فيما نباهي به في حياتنا اليوم هو؛ صفر. تلك هي الحقيقة، التي لن يمحوها توزيع "مليشيات" الحداثة أهرامات الحداثة على

بعضهم البعض. أو تصنيف الأسماء الخواء من بين حركتيها. ولأدونيس كلام عميق المسؤولية في هذا السياق، لا نسوقه لأنه يمثل اكتشافاً، بل لمكانة أدونيس عراباً للحدثة العربية الأدبية، أو بالأصح: الشعرية، وهو مرجع الحدائثين الأكبر، الأصلاء منهم ومدعي الحدثة معاً. والأهم ما يقوله بعد من بدهيات الأفكار. في زمن أضحت البدهيات رجيميات متكررة في بعض الأذهان.. حيث يقول:

"لا يمكن أن تحدث أو تخلق ثقافة حديثة بلغة غير اللغة العربية. لا يمكن أن تخلق حداثة جديدة في المجتمع العربي بلغة إنجليزية، أو بلغة فرنسية، أو بأجوائهما؛ يجب أن تخلق حداثتك بلغتك: لأن اللغة هي أعمق ما يفصح عن الهوية، وبهذا المعنى كانت عنايتي باللغة. اللغة لا تنفصل عن الحياة وتبضعها وحركتها... وإذا أنا شددت عليها المسألة لغوية، لكي أقول: لا مجتمع، ولا ثقافة، بدون لغة خاصة، ولغة المجتمع العربي هي اللغة العربية، وإذن أدوات هذه اللغة وعبقريتها يجب أن تخلق حداثتنا، وكل التأثيرات الموجودة التي تأتي من الخارج، إذا لم تُصهر في عبقرية اللغة العربية لا جدوى منها ولا معنى لها، تُصبح كأنها أدوات خاصة مثل: الطيارات، والسيارات، والبرادات، ملصقة على حياة المجتمع تصفاً، وليست نابعة منه. الحدثة هي أن تنبع من ذاتها."^(١)

(١) - من حوار أجراه معه: علي سعيد، صحيفة الرهاضي، الخميس ٢٩ وجب ١٤٢٠هـ + ١٦

يونيو ٢٠٠٩، العدد ١١٦٧

وهل نقول غير هذا؟ فتصاري القول: إن للشعر العربي هوية.
تختلف عن هوية الشعر الغربي، اختلفت، ويراد لها التعريب عن منابها،
وعليه، فإن من يريد فرض قصيدة النثر، بوصفها شعراً، فهو إنما يتعامل
قهماً غريباً لماهية الشعر. وهو فهم مستوعب سلفاً في النثر العربي منذ
القدم، لكنه لا يكفي - بحسب الذوق العربي والتجربة العربية -
لتكوين نص يمكن أن يندرج فيما يعدّه العرب من الجنس الشعري، حتى
إن العرب لم يسموا الرجز شعراً، ولم يعدوا الراجز شاعراً، ولذا كان
للرجز أهله وللشعر أهله. وكانوا لدى التصنيف يصنون من برع في
الشكلين بأنه: "راجز شاعر"، والآ فهو "راجز" فقط. وكذلك فعل
الأندلسيون حينما ظهر الموشح، أو شاع فيهم، فسموه باسم يميزه عن
الشعر، وسمّوا من برع فيه: "وشاحاً"، لا "قصّاداً" ولا "شاعراً"، فإن كان
بارعاً في الشكلين، كان زبون، مثلاً، فهو: "الشاعر الوشاح". وكان
في فن الرّجل: فما سمّوا الرّجال - كان قزمان الأندلسي، إمام الرّجالين
الأندلسيين - "شاعراً"، أو "وشاحاً"، على الرغم من أن الفارق بين الموشح
والرّجل إنما هو في اللغة. فالرّجل بالعامية والموشح بالفصحى: أي
كالفارق اليوم بين النبطي والفصحى، لكنهم اتفردوا كل أسلوب تسمية
خاصة. وهم كذلك قد لا يسمّون القصيدة قصيدة إلا إن جاءت في بعض
البحور دون سواها، وفي التركيب الثام من تلك البحور دون المجزوء، لذلك
كانوا يقولون: "أقصّد الشاعر". وأرمل. وأمزج. وأرجز. من القصيد.
والرمل. والهرج، والرجز: وكان مصطلح "القصيدة" لا يطلق على أي نص
منظوم كيغما اتفق. وإن كان شعرياً، بل هناك شروط لديهم من حيث
طول النص، ومن حيث نوع البحر. حتى نقد قال الأخفش: القصيد من

الشعر هو: الطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والواقر التام، والرجز التام، والخفيف التام، وهو كل ما تغنى به الركبان، قال: ولم نسمعهم يتغنون بالخفيف^(١) وهكذا كانوا على هذا النحو الدلالي الدقيق في استخدام الكلمات وفقه المصطلح. أمّا في عصرنا، فقد خلط الحابل بالنابل، والشعر بالنثر، والعامي بالفصيح، فصار كله لدى العرب شعراً وقصيداً، وكل من قُيِّض له أن يرصف جملتين، فيهما درجة ما من الإحالة والانزياح، صار يدعى شاعراً وقصّاداً، وكثرت أسماء الشعراء كثرة فاحشة لم يسبق لها مثيل في التاريخ العربي، بل في التاريخ أجمع؛ لأن هذا الفتح العظيم للمصطلحات والتدمير المتواصل للمعايير الفنية قد أطلق بأجوج ومأجوج الكلمات، حتى بات من المستحيل صناعة موسوعة حديثة شاملة تستوعب الشعراء العرب، مهما ادّعت الإحاطة والتقصي؛ لأن ذلك يعني موسوعة بكل من كتب جملتين من ذلك النوع المذكور، فإذا أضفنا إلى ذلك الشعر العامي، بات ذلك يعني موسوعة بكل المواطنين العرب، بل بكل من نطق بالعربية في مشارق الأرض ومغاربها؛ أ هل نحن بهذا نتقدم أم نتأخر؟ نحن بمثل هذا نحترم العقل، ونقدر قواعد الفنون حق قدرها، ونعي معاني ما نقول ونكتب وعليه نصطلح، وقبل هذا وذلك نحفظ لكل فن خصوصيات منجزه ورصيده التاريخي؟ كلا، بل من الواضح أننا - تحت ضغط الأهواء والرغبات الطفولية - نعود إلى بدائية، كان الوعي باللغة والأدب وبالبلاغة والنقد قد ترقى عنها، وتجاوزها منذ قرون. ماضياً نحو فرز الأجناس والمصطلحات وتسمية الأشياء بأسمائها.

(١) - ابن منظور - (مفسر) - وراجع تفصيل ذلك في كتابنا السابق على مفهوم القصيدة.

وإنما مثل أولئك المخلطين كمن يريد أن يُرغم العربي على تصديق أن بغلاً استراتيجياً هو حصان عربي أصيل. لا شيء إلا لأن فيه بعض التّنبّه بالخيل. متجاهلاً معرفة العرب بالخيل وأنسابها. أو أن شجرة لبّاب هي محض نخلة! وعدد من ستكون بضاعتهم أسوأ في العيون العربية ممن قيل فيه: إنه كجالب التمر إلى هجر: لأن جلوبة كقصيدة النثر مردودة أصلاً. لا لعدم جودتها؛ بل لأنها مختلفة نوعاً.

إن القضية في نهاية المطاف ليست قضية وزن وتقفية فقط. ولا قضية تعقيلة وتغميم. ولا قضية موسيقى وإيقاع. ولا حتى قضية (روية شعرية). كما كانت تُظنّر 'مجلة شعر' (١٩٥٧ - ١٩٦٤) وتُكنّه قضية خلطٍ منهاجي. وتخليطٍ اصطلاحيّ. وتدلّيس نوعيّ. لتسويق ما ليس شعراً - بأيّ معيارٍ عربيّ - شعراً. في زمنٍ استشر فيه الشعر. واختلط الدّر فيه بالمختلَب^(١)

(١) - المختلَب: خبز أسف. يُقلى الدّر وليس يدّر. والمختلَب: نعلته. نسبة إلى الخلط. والعرب يسمونه: الخَطْمس والخَمْنَم. كما قدّم - كما في ابن منظور (المعجم ٤) - الخلط في المثلث. ويرسّف به. فيقال: مثلثٌ خَمْنَمٌ. قال أبو العليّ المصنّي: بياضٌ وجوهرٌ يريه الدّ التّمسّ حالكةً وفقرٌ لفظٌ يريه الدّر المختلَب.

الفصل الأول

في البنية الإيقاعية لشعر التفعيلات

(قصيدة مكابيات (أنا): نموذجاً)



كنتُ توقفتُ في دراسة سائفة عند ظاهرة أطلقتُ عليها: (شعر التفعيلات)، وكانت تلك أول محاولة لتسمية هذه البنية الإيقاعية في الشعر الحديث. ونعتي بشعر التفعيلات تلك القصيدة التي يمكن لها بحق أن تتخذ اسم "الشعر الحر" لأن الشاعر فيها لا يتشدد بالتفعيلة الواحدة، ولكنه ينداح في موسيقى الشعر العربي، ليبتدع أشكالاً تملئها التجربة المتجددة من نص إلى آخر، فيمزج نظاماً تفعيلياً بآخر. وقد حدث من هذا النمط - على سبيل المثال - قصيدة محمود درويش الشهيرة: "بطاقة هوية"، وإن كان ثداخل الإيقاع فيها قد جاء بدرجة محدودة، حيث تبدأ بقوله:

"سَجَلُ أنا عربي"

(مستفعلن / فعلن)

وكاننا إزاء شطر من مجزوء البسيط، لكنه ينتقل إلى تفعيلة الواهر (مفاعلاتن)، وعليها ينسج بقية النص، مكرراً لازمة البحر البسيط "سَجَلُ أنا عربي".

سَجَلُ أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسون ألف

واحتضالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

قهل تغضب

سَجَلُ أنا

عربي ...

وهذا الشكل - في تقديري - هو ما يمكن أن يُصطلح عليه بـ "الشعر الحر"، بعد أن استهلك هذا المصطلح، وأُلْبِسَ معناه التقليدي، كما يمكن أن يدعى: "شعر تفعيلات"، مقابل: "شعر التفعيلة".

وبالاستقراء، يتبدى أن هذه الظاهرة الموسيقية من تداخل التفعيلات أكثر ما تقع بين تفعيلتي (فاعِلن) و(فَعولن)، إذ يبدأ الشاعر نصّه على تفعيلة (فاعِلن)، ثم ينتقل إلى تفعيلة (فَعولن)، أو العكس. وقد يظلّ يروّج بين التفعيلتين. ذلك أن تفعيلتي المتقارب والمتدارك تدوران في ظلّ واحد من دوائر العروض العربي، وهو ما يسميه الخليل بن أحمد الفراهيدي: (دائرة المتفق أو المتقارب). فتفعيلة (فَعولن) تتكون من (وتد وسبب)، وتفعيلة (فاعِلن) من (سبب ووتد)، ومن ثم فمعكوس إحدى التفعيلتين يساوي الأخرى. وهو ما يمكن تعليقه قتيماً بضرب بنائي عند داخل من التفعيلات، هو (شعر التفعيلات)، بعيداً عن المسارعة إلى التخطئة تبعاً للمعيار العروضي. ولأسيما حين يرد ذلك بين وحدتين تفعيلتين بينهما علاقة عروضية أصلاً؛ لأنهما من دائرة عروضية واحدة؛ أو دوائر عروضية متعددة، بين بعض وحداتها النغمية السجم وفق المخيال الموسيقي العربي، وذلك كله حريّ أن يُسهّل انزياح البرزخ بين الدائرتين، أو البحرين. من هذا القبيل، ليمتزجا في نصّ واحد. على أنه قد يكون من المحلّ بمكان ربط تلك الفترات من إيقاع إلى آخر بنقلات النصّ الدلالية، وبخاصة حين يتقارب الإيقاعان، كالحالات الموصوفة هاهنا.

والظاهرة فاشيةً في القصيدة الحديثة على نحو لافت، كما تتبعناها في بحثنا المشار إليه. (١)

وقصيدة الشاعر مشتاق عباس معن، بعنوان "مكائدات (أنا)" (٢)، تأتي نموذجاً بارزاً على هذا الشكل من الإيقاع. ولها نموذجيتها الإضائية المتمثلة في تأكيدها مقصدية الشاعر الفنية حين يخرج من إيقاع إلى إيقاع، بما أن الشاعر هنا أكاديمي ولغوي متخصص. يتعد احتمال التزلز العروضي المحض ثعلباً سهلاً لتركيبيه وزنين في وزن:

شرفتي طاعنة بالغبار

العصافير مبحوحة

الغيوم تنث دخاناً يلتمح أضرحة الكون...

هكذا ينطلق النص. وبتحليله يتضح أنه يتكوّن من:

شرفتي	طاعنتي	بلغيا	ونعصا	فيرمب	حوظن	الغيو	متثا	شدجا	تبيح
فاعن	مستعلن	فاعن	فاعن	فاعن	فاعن	فاعن	فعن	فعن	فاعن

وقد مرّ أن درويشاً كذلك يستدرج (مستعلن) في نسق الخيب، في: "سجل أنا عربي". وممستدعي شاعرنا أيضاً وحدة مستعلن بعد قليل عن قصيدته، إذ يقول:

المنائر شاخنة،

وشاخنت ترائيل المؤذن في مهمة الريح...

(١) - انظر: الفضي، عبد الله بن أحمد، (١٩٩٥)، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية (قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي)، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٤٤ - ١٥٥، ١٥٥.

(٢) - (٢٠٠٣)، (جديد)، (الرياض: مكتبة ابن عباس)، ٨.

لنا	لرثنا	خبرنا	خضنا	نلتقموا	ذئبي	مهمبر	رجح...
فاعِلن	فعلُن	فاعِلن	فاعِلن	مستفعلن	فعلُن	فاعِلن	...

... وأما ما زلّت في الحب

أراود ذئبي ثيابا كلني

كفي تبييض عيون أبي...

وَأَنَا	مَا زَلْتُ	خَبَرْنَا	وَوَدَّ	يَلْتَقِمُوا	ذَيْبِي	مَهْمَبْر	رَجَحْ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	فعلُن	فاعِلن	فعلُن	فاعِلن	فعلُن

ولا غرامة أن تجاور (فاعِلن) (مستفعلن)، فقد تجاوزنا في الشعر العربي في دائرتين عروضيتين، هما: (دائرة المختلف)، و(دائرة المشتبه)، من خلال البحر البسيط والبحر السريع^(١).

الحديث هنا أن الشاعر - كأنما لينصب شريكا للقارئ - ترك كلمة "تبيض"، في الشاهد الأنف، بلا ضبط بالشكل، فإن عول على ظاهر النص، القائم عليها عموم النص، مع قصة يوسف القرآنية: وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَى عَلَى يَاسِفَا، وَأَبْيَضْتُ بَيْنَا مِنْ الْحُرِّ فَهُوَ كَطِيقِ يَوْسُفَ : ١٨٥- لاحظ اختلالاً في التفعيلة: "كفي تبيض". فلصي يستقيم النسخ التفعيلاتي لا بُد أن تكون العبارة: "كفي تبيض عيون أبي". فقد ترك الشاعر إمكانية القراءتين (تبيض، وتبيض)، وإمكانية إيقاعين وراءهما كذلك. ولكن هل تصح القراءة الأولى "تبيض"، دللياً في هذا السياق؟

(١) - انظر: عبد الستار سعيد محمد أبو علي، (١٩٩٣) "البحث المعجمي في علم العروض"، بيروت.

جاء في المعاجم اللغوية: باضت الأرض: أنبتت الكساء. وهي بيض الأرض. وبه فسّر المثل: "هو أذل من بيضة البليد"... وفسر ذو بيض وهي نُفخ وغُدّد تحدث في أشاعره. يقال باضت يداؤ ووجلاؤه قال:
وقد كان عمرو يزعم الناس شاعراً

فباضت يدا عمرو وثلبا

أي صار ثلباً وهو الهرم كعمود. (١) "وباض السحاب إذا أمطر." (٢)
وهكذا يتكسر التناسّ الوقف على حدّ التحاككة. من أجل تحميل
كلمة "تَبَيّض" معاني أخرى، تتجاوز معنى اللون إلى تلك المعاني المشار
إليها، بما فيها من إشارات إلى: التشوّه، والتقرّح، والذئبة، والعجز، كما
تساوق في بعضها مع قول الشاعر من بعد: عن عيني أبيه
عاقره...

لم تمارس لعبة الدمع ...

حيث تحضر كذلك تفعيلة (مستفعِلن)، لتتكسر حدة الخيب اليائس
انزياحاً الدلالة والموسيقى في بقية واحدة.

وإن أراد القارئ القراءة الأخرى "تَبَيّض"، أمكن ذلك، وستحضر

حينئذٍ تفعيلة (مستفعِلن) المطوية، هكذا:

وأنا	مازلتُقل	جَبَّيْنا	ودد	هلهة	كُتِلِي	صَبِيْ	بَحْسَمِيْ	غابي
فَعَلْن	مستفعِلن	مستعِلن	فَعَلْن	فَاعِلن	فَعِلْن	فَعِلْن	مستعِلن	فَعِلْن

وكذا يحدث اقتحام (مستفعِلن) في مقطع النصف الثاني من البيت، الأولى وهي
مطبونة، والأخرى وهي سليمة:

(١) - الزمخشري، أساس البلاغة، (بيض).

(٢) - ابن منظور، لسان العرب المحيط، (بيض).

... الكواكب ، سجدت لها ،

والمضيئان

ناحت

عيونهما

إلى

عظم

من

وجود ...

فيما ينتقل النص في نهايته إلى تزواج الوجدتين التغميتين من (دائرة

المؤلف) ، (فاعِلن / فعولن) :

... كنت أخلع جلدي

لئلا يراني أبي

فيزرع ألبابه في متوني

هو اعتاده

مثل ضلّ الجفاف الذي ناع فيها

ضلع	لعل	دلال	لايرا	نيابي	فيزر	عانيا	به في	مشوي	هواعتا
فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

ومكثا إلى نهاية النص. وخلص النص من عشرات (مستفعلن) إلى تجاوب

هذا النغم المتدارك المتضارب يساير دلالة النص وصوره، التي صارت

تستدعي هذا الإيقاع السريع المنطلق، للتعبير عن حركية النص المتدفقة،

المضحية بها الأفعال المتلاحقة: "أخلع.. يرقص.. أعقدو.. يقطرو.. يهتز..

يساقط..

إنها تجريبية إيقاعية تجمع ثلاث دوائر عروضية: (دائرة المختلط)، و(دائرة المشتبه)، و(دائرة المؤتلف)، في أنسيابية موسيقية عذبة ومعبرة. تتأثر من العلائق النغمية بين تفعيلات الدوائر الثلاث التي عرف الشاعر عليها: (فاعِلن / مستفعِلن / فعولن)، والتي تتزاوج في موسيقية الشعر العربي، كما هي الحال بين (مستفعِلن / فاعِلن / مستفعِلن / فعِلن)، في البحر البسيط، أو (مستفعِلن / مستفعِلن / فاعِلن) في البحر السريع، أو نزول إلى دائرة عروضية واحدة، وذلك بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب: (فاعِلن / فعولن). وهذا هو السر في عدم استشعار المختلطي التثنية في نقلات الإيقاع من وحدة نغمية إلى أخرى؛ لأن الشاعر إنما عزفه على أوتار الموسيقى الشعرية العربية، وفق قوانينها التي رسمها الخليل من خلال نظريته في "الدوائر العروضية"، التي تمثل مستعمل البحور الشعرية. ومهمها، وممكنها مستقبلياً.

وشعر التفعيلات، كما يتجلى في هذا النموذج، يقدم خياراً نغمياً، بين القصيدة البيئية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، بحيث لا يُفقد النغم من يد الشاعر، ولا يتقيد به، "أخذوا القُدَّة بالقُدَّة"، وإنما يحافظ على رصيد الأذن العربية منه، في الوقت الذي يمنح المعنى حقه في التحرر من القيد الصارم للتركيب البيئي، ومن القاتون الرتيب في شعر التفعيلة. مع تمسكه بالمكون الإيقاعي الذي يرتفع بالنص عن التحلل التام من الموسيقى الشعرية في قصيدة النثر. ومن ثم فإنه يكسب النص أصالته، ومعاصرته، وتنوعه، وتحرره في آن.

بل إن هذه التجريبية لتبدو أكثر أصالة من جانب، وأكثر معاصرة من جانب. أكثر أصالة: بما أنها لا تهمل الشراء النغمي المتنوع في القصيدة

العربي، الذي أفقرته قصيدة التفعيلة باعتمادها (المعلم) تفعيلة واحدة - هي (فاعِلن) غالبًا أو (فَعولن) - حتى لقد يكثرها بعض الشعراء في مجموعة شعرية كاملة. وأكثر معاصرة: لتحزُّرها من تلك الوحدة النغمية في شعر التفعيلة، التي باتت قيدًا صوتيًا ودلاليًا على النص، من حيث إن الشاعر في قصيدة التفعيلة إنما تحرَّر في عدد التفعيلات ومواضع الوقوف والتقفية، فيما هو قد قيد نفسه - في المقابل - بترديد تفعيلة واحدة، لا غير، فجاءت خسائره أكبر من أرباحه.

الفصل الثاني

بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر !

ظهرت قصيدة النثر في فرنسا ولهذه ظروف القرن الثامن عشر - وردة فعلي على شعره المتجبر المتصنع - ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقالياً، مقصوداً له أن يختفي بميلاد الشعر الحر، إلا أنها قد استأنفت تماميها في سياق المدينة الأوروبية الحديثة، ووثبات المدارس الفنية المختلفة، وتطلّع الإنسان إلى الانعتاق الميتافيزيقي من مصيره الكارثي^(١) ولا مشاحة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشعر: قصيدة، والنثر: التجريب حق مشروع، تكفله حرية الإبداع في مختلف الفنون والآداب، إلا أن المشاحة كانت تشأ حينما يُنتقل من وراء المصطلح إلى خطاب نصالي، إيديولوجي، لإلغاء جنس الشعر، كما ترسخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثي، لإقامة ما يسمى قصيدة النثر، بوصفها خياراً يجنب ما قبله، وهو ما يقع فيه بعض أرباب هذا التيار، هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسي التي تلطوي عليها رؤية (سوزان برنار)^(٢) العلمية إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشعر - وهي تخلص - في آخر سطر من كتابها - إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعري، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكرية للإنسان ضد مصيره^(٣) وقد ناقشت مطولاً المخاطر المحدقة بشعرية قصيدة النثر، محاولة ضبط الأصول، والتقييد لما يمكن أن يسمى قصيدة نثر.

(١) - انظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بوليفر إلى أياغوا، تر. ريم عبد السلام، ابن علي جواد الطاهر، بغداد: دار الشؤون، ١٦، ٢١ - ٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

(٢) - انظر مثلاً: ٢٧٧ - ٢٧٨.

(٣) - انظر: ابن، ٢٨٨.

ونقرأ من قصيدة النثر - في الأساس - على أنها تستشمد
 موسيقاها الشعرية من أسرار اللغة، وإيقاعاتها، وإيقاعاتها
 الداخلية، الدلالية والذهنية. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من
 النصوص أن معتنقها ضعيف المواهب، أو وهو العلم بالعربية، أو هما
 معاً. فإذا النص يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربية، لا تمتلك
 صيرورة العربية ولا شخصيتها الشعرية، وإذا هو يلوب على سراب من
 شعرية، يمكن للقارئ أن يجدها ككامة في النثر، ما دام متصفاً بدرجة
 من الشاعرية والتأمل. مع عدم تمييز في بعض تلك النصوص بين شعرية
 الهلوسة وهلوسة الشعرية. في حين أن الجنس الفني يبقى - في مختلف
 الفنون - بناءً معيّنًا. وشكلاً ماثراً، يشترك في التفاعل به المنشئ
 والمتلقي.

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخضت عنه التجارب العربية
 حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمى قديماً بالأقاويل الشعرية، أو
 الإشرافات الصوفية، أما الشكل المدعى لقصيدة النثر فليس بالجديد
 على النثر العربي^(١)، و(برنار)^(٢)، نفسها، تؤكد على أن قصيدة النثر:
 "نثر". لا "شعر". وأنها تستجيب لحاجات أخرى غير الشعر.
 ولقد سعى (جورجي زيدان - ١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني،
 ١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجردة
 من الوزن والقافية: شعراً منشوراً. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه

(١) - نظير العربي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية،

قراءة في تحولات المشهد الإبداعي، الرياض: النادي الأدبي، ٢٢٦.

(٢) - نظير مثلاً: ٢٨٣ - ٢٨٤.

شاعر، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلّم قواعد العربية على كبر^(١). كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشعر النثري"، وشبّهه بشعر الأمريكي (والت وايمان)، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خلف من بعده خلفاً ارتضوه شعراً. وسمّاه بعضهم: قصيدة الأدب، أو قصيدة النجّاور والتخطّي. ولعلّ نازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليداً من شأنه النثري^(٢). ثم كانت مجلة "شعر اللبانية الزيادة" في تبني قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكرة.

والى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة الشكل الفني وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشعر أو في النثر، ومن ثمّ تتأسل أنظمة أخرى. ليس حتماً أن يكون نظام الخليل أو نظام التفيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرّد على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومنهاج جديد. وهل تكون قصائد نو ثم يكن الأمر كذلك؟ - كما تتساءل (سوزان برنار)^(٣) نفسها، ربة التنظير لقصيدة النثر - إذ تقول أيضاً:

(١) - انظر الزركاني، خير الدين (١٩٥٩)، (١٩٦١)، الأعلام، (بيروت: دار العلم للملايين)، ١٩ - ٢٨.

(٢) - انظر مثلاً: خليل، إبراهيم، مقدمة ديوان قصدي، (دمشق: ١٩٦٠)، وكذلك: زيد، مصطفى (المجلة)، ٨٥.

(٣) - ٢٠ - ٢٢.

”من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ
فوضويّ وهذا؛ لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم
العروض، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ
تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً
على تعويض هذه القوانين بأخرى، لنأخذ يصل إلى اللا
عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن
مطلب الوصول إلى خلق ”شكل“، أي بعبارة أخرى تفسير
وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه
هو شيء خاصّ بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر
عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان
ذلك مجرد تفسير التمرد والفوضى.“

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا: إن كل تمرد يحتاج إلى
تمرد، وكل ثورة تُضطرب بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العمى، فالحالكة،
وليس التمرد ولا الثورة باتجاه مضادّ للماضي، هكذا ضربة لازب، والأ
كانت تلك حركة عقديّة مُعرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجمل
والأكمل. حيثما وجدنا، لا يستكشف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا
لزم الأمر.

لقد سخرنا - نحن العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة - من
قُداسي النقاد العرب، لما قالوا: إن قصيدة الشعر هي: ”الكلام الموزون
المقفى الذي له معنى“، وسفهنّا رأيهم، وتدنّرنّا عليه - بنزوع أيديولوجي
نحو التخفيف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها
”التمسّس من موسيقى الشعر جملةً وتفصيلاً“ - وإن بفهم قاصر، ومودع،

ومشوه لحقيقة ما قاله أولئك وعثوه. على حين لو تأملنا لرأينا تلك المقولة صحيحة - في تعريف الشعر القديم على الأقل - شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأولناها لنصم قائلها بالحمق النقدي، بل بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركزون على أخصّ مميزات الشعر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمياً؛ بما أن الشعر يكتف عناصرها، من: صوتيات، وصور، وتقديم وتأخير، وغيرها، إذا إن جميع تلك العناصر داخلة في النثر الأدبي، بكثافة أخفّ وتركيز أقلّ أمّا ما يتفرّد به النص الشعري، بوصفه جنساً أدبياً، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشعر، تماماً كما كان يلتفت قديماً في معلومات حضانة النفوس والهويات الشخصية إلى تحديد ما يسمّى: "العلامة الفارقة". أو ما أصبح مأخوذاً به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرف شيئاً تعريفاً فارقاً، فارقاً له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخصّ خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره. أمّا لو قال، مثلاً: "الشعر: الكلام الموزون، المقفى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفني، باستثناء العنصرين الأولين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيراً، بل يسقطها الشعر الحديث أو يعيى فيها. أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يصرّ مع ذلك على الصاق ما يفعل بجنس الشعر، ليمسح الشعر نثراً، والنثر شعراً؛ ملقياً إلى جانب ذلك

بمقولة أسلوبية ذاتية إلى: أن البحور الشعر وأوزانه، أثرًا في الأداء، وفي قوة الأسلوب^(١) أعرض البحر الميت، وحينما يتقرر لدينا هذا، فلا يعني وقوعنا ضد قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضد تسمية الأشياء بغير اسمائها. وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحى يشار به إلى نثر جميل، قد يبرز أشعر تعبيرًا، أو ظننقل: هو نثر شعري، أو شاعري، يظل في دائرة النثر الكبرى، بأجناسه غير المحدودة. وهذا عين ما ذكره جان كوهين^(٢)، إذ قال: "إنه يمكن للشعر أن يستغني عن التظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، والقصيدة النثرية بإجماليها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعرًا أكثر".

إن الإيقاع - ولا أقول الوزن بالضرورة - مكوّن بنيائي في الشعر، وليس مكوّنًا جماليًا فقط. ظلّ عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المعنى، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن قول الشعر بـ: قال الشاعر، أو ألقى، أو كتب، بل بـ "أشدّ". وحينما ينصف النص الحديث ذلك الرصيد من حسابه، فينتج نصًا مغايرًا، غير إيقاعي، ومع ذلك يحتفظ بسحره الشاعري، كما هو الحال في بعض نماذج قصيدة النثر، فذلك راجع، إلا أن روعة المنجز تستقص بالإصرار على ربطه بجنس الشعر

(١) - جليل، محمد (١٩٩٥)، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأسول الأساليب الأدبية، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٢.

(٢) - جليل، محمد (١٩٩٥)، بقية اللغة الشعرية، فر محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار

تحديدًا، كما عرفه الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا يُعدّ انحراف
أجناسياً جديداً؟

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة النثر أن تكون جنساً أدبياً،
قائماً بذاته، له رصيده من الماضي ومعاصراته المهمة في الحاضر والمستقبل
ولو أنها استوتت على سوقها، تُصار من حقها الوجود المختلف خارج دائرة
الشعر، أصلاً. وعندئذٍ، فإن حاضنها الأولى بها، والطبيعي لاسيحاب
نوعها المتقلت، هو: محيط النثر، لا الشعر. فإذا كان المحدثون قد أخذوا
على النقاد القدماء - ممتسرين مقولاتهم - حصر قضية الشعر في
الإيقاع، فإن من البدائية المعرفية كذلك إلصاق كل نص تخيلي، خارج
لأعراف اللغة الاعتيادية، بالشعر، وكأن كل جميل لا ينبغي أن يكون
إلا شعراً! وفي هذا احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون أعظم من الشعر؛
بل لم تقيد قصيدة النثر بالشعر أو بالنثر، فكما نساءنا في مقاربة

سابقة لهذا الموضوع^(١) ألا يمكن أن يوجد نص هابر للشعر والنثر؟
إن في ضيق الأفق هذا - الذي تؤخذ به التصوص بين حذقي الشعر
والنثر - لجناية على النص، وتقيد لمشاريعه عما تطمح إليه من اعتناقات
وثورات؛ جنابة جرأ ذلك التقيد المعيق لحركة الإبداع بقصرها على دنوح
قالبين خوسانيين موروثن. أحدهما اسمه: شعر، والآخر اسمه: نثر. ولا
ثالث لهما.



^(١) - النظر: الفقي، عبدالله، ١٣٩.

ختاماً، فإن منبثق الإبداع الفني الحقيقي يكمن في حالة من
 "اللاوعي"، واللاعلم الفقهي. وهو ما أنتج في الأساس الشعر العربي
 وعروضه، عبر التجربة الإنسانية وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة
 من قيود الماضي، وانعتقت من مكبلات المذهب والتصنع الراهن،
 لألهمت السجايا أصحابها بحوراً جديدة، وأساليب تعبير شعرية حقيقية،
 بحيث يكون الشعر مكتسراً بخصائص الموسيقى، والبناء الشعري
 الخاص. في غير نظام تقليدي، إلا أنه حينما يردف ذلك جسماً تقدي، لا
 يستسلم لعامل الطبع وحده، تتمخض الحال عن تأسيس فني معرّف لثيار
 فني جديد، وذلك ما نستشرفه في ما تبنته رابطة الرصافة للشعر العربي
 من تطّعات، منذ منتصف العقد الأخير من القرن الماضي، في ما أطلقت
 عليه وجهة جديدة لإنتاج النص الشعري، مكوّنة ما اصطلحت عليه بـ
 "قصيدة الشعر"، والمصطلح في ذاته - على عناقته - علامة على مقدار
 اغتراب "قصيدة الشعر" في عصرنا الحاضر، بحيث يتطلب الأمر محاولة
 استعادة الاسم والمسعى! وكان من أصداء ذلك أن صدرت الرابطة بياناً
 أسعته بيان بغداد ١٩٩٦، ثم جدد البيان في بيان القاهرة ٢٠٠٧.

إن ما أرق القصيدة العربية الحديثة يستدعي مثل تلك الرؤى
 الناضجة، المستمدة جذورها من الشخصية الثقافية العربية المستقلة، غير
 مستلبة إلى خارجها ولا منغلقة على ذاتها.



نحو نقد إلكتروني تفاعلي^(١)

(١) - بحث معظم منشور في (مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، الجامعة

المستنصرية، المرق. العدد السابع والأربعون، ١٤٢٩هـ * ٢٠٠٨م، ص ٢٤١ -



تكمُن الصعوبة في التعامل نقدياً مع القصيدة الإلكترونية التفاعلية في كَيْفِيَّة وصفها، وتحليلها. ومن ثم إِيصال القراءة النقدية إلى القارئ. بما أن هذه القصيدة معتمدة على التقنية. لأجل هذا فنحن بحاجة إلى (قراءة نقدية إلكترونية تفاعلية). تضاهي طبيعة القصيدة الإلكترونية التفاعلية، والأكثر قراءة تقليدية لنص غير تقليدي ولا مأثور. ولا مهياً لمعظم القراء. وسيتعذر على القارئ متابعة ما تقدم إليه، إلا في نطاق ضيق.

ذلك ما شعرت به في مواجهة قصيدة الشاعر مشتاق عباس معن. بعنوان تياريح رهيبة لسيرة بعضها أزرق، على موقع النخلة والجوارب الإلكترونية^(١)، ٢٠٠٧. ولهذا لا مناص أن تبقى المحاولة أقل من الطموح. وأن تدور في فلك التقييم العام للتجربة، دون تفاصيلها المتعددة.

ولعل ما يجابهه المطلع - ولا أقول القارئ؛ لأن العملية في تلقي القصيدة الإلكترونية التفاعلية لم تعد قراءة نص فقط، بل هي تفاعل مع ضروب فنية مختلفة، من: نص، وصورة، وموسيقى، فضلاً عن الأيقونات، والروابط التصفحية، واللوحات الإلكترونية - هو ذلك الشتات بين: (متن)، و(حاشية)، و(هامش)، و(تقرعات أخرى)، و(أشرطة تمر عجل)، إنها شجرة نصوصية إلكترونية، نذكرنا - مع الفارق - بفن التشجير الشجري الذي عُرف في التراث العربي خلال القرن الحادي عشر الهجري،

^(١) - <http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/الناكح-الناكح-moshtak.htm>

السابع عشر الميلادي، أو بالشعر الهندسي، المختف في تاريخ ظهوره^(١). ومع أن القارئ يستقد في تفاعله مع القصيدة الإلكترونية التفاعلية التجسد الواحدي للنص، فإن ما يعايشه من شتات في تفرعات النص له جمالياته وجذبه، جمال شجرة غناء، ذات فروع، وأغصان، وزهور، وثمار، وأطياف، ولطيفة هذا النص، هبني ساستبدل كلمة "إلكترونية" بـ"رقمية"، في تسمية هذه التجربة، لأسفها: "القصيدة الإلكترونية التفاعلية"، بدل "القصيدة الرقمية التفاعلية". ذلك لأن التعامل في هذا النص - إنشاء وتلقيًا - هو مع التقنية الإلكترونية، فكلمة "إلكترونية" ضرورية لإشارتها إلى التقنية الوسيطة، التي من دونها لا قيام لهذا النص. ونحن نستعمل اليوم: "الصحيفة الإلكترونية"، و"الموقع الإلكتروني"، و"النشر الإلكتروني"، إلخ، فأولى أن يُسمى هذا النص إذن: "القصيدة الإلكترونية التفاعلية". ثم إن مصطلح "رقمية" مصطلح مكبس، ومشوش على مقردة مستقرة قديمة مستعملة، تعلقها بالرقم، بمعنى الكتابة من جهة، وبالأرقام، بمعنى الأعداد من جهة أخرى. وهناك ما يُسمى حديثاً "المروض الرقمية"، مثلاً، وتتعلق بوضع معادلات رقمية لوزن الشعر عموماً الأسباب والأوتاد والتضخيلات. أمّا مفهوم (النص المترابط Hypertext)، الذي استعمله للمرة الأولى (فيد نيلسون)، ١٩٦٥، فقد تخطأ الزمن. فضلاً عن أن "الترباط" شرط مشترك بالضرورة - بمعنى أو بآخر - مع مختلف أضرب الكتابات والنصوص، فلا قيمة نوعية تحملها دلالة الكلمة

(١) - انظر: أمين، بكري شيخ، (١٩٧٩)، مطالعات في الشعر الملوحي والعثماني،

(بيروت: دار الأفاق الجديدة)، ١٨١، ٢٠٩.

هنا عن النص الإلكتروني التفاعلي. كما أن مفهوم النص الإلكتروني (Cyber text)، الذي كان أول من استعمله (آرميت Espen J Aarseth)، لم يعد يدل على خصوصية النص الإلكتروني التفاعلي؛ بما أن مختلف النصوص اليوم أصبحت إنترنتية، بشكل أو بآخر. بضاف إلى هذا أن معظم ما نراه من تجارب عربية على الأقل - هو في الأصل إنتاج ورقي، أو هو قابل بشكل أو بآخر لأن يكون إنتاجاً ورقياً. وله سوابق كانت تجري، قبل وجود الإنترنت، بطرائق مختلفة للكتابة والتوزيع والدمج والإرفاق النصوصي أو التشكيلي، كما ستري ذلك في فقرة لاحقة من هذه المقاربة، وليس العمل رقمياً إذن بوهمية ما توحي به الكلمة. على أني لا أرى أن صفة "الإلكترونية" تعني بحال عن صفة "التفاعلية Interactive"، إذا أريد لتسمية هذا الشكل الكتابي أن تدل على طبيعته. وتبدو كلمة "تفاعلية" انسب، وأشمل، وأعمق من غيرها في إشارتها إلى علاقات النص الداخلية وعلاقاته الخارجية: بنائية. وفي فضاء التلقي. لهذا كله، أقترح: النص الإلكتروني التفاعلي مصطلحاً عربياً على هذا النوع من النصوص.

- ٢ -

وتبدأ قصيدة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق بلوحة، يمر من أعلاها شريط كتابي، يحمل عنوان النص، تحته صورة رأس صابغ مفرغ. يمثل حالة النص في بداياته، ولكن لا حياة لمن ينادي! وعلى ميمنة الشاشة إيفونتان رُفعت عليهما عبارة: اضغط فوق ضلوع البوح. وعلى الميسرة عبارة: أيقنت أن الحفظل موت يتخمر. إيفونتا اضغط فوق

ضلع البوح^١ تفضيان إلى باطن القصيدة وأجوانها الداخلية ، فيما تمثل كل كلمة من عبارة "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر" فاذة ، لا تؤدي إلى شيء ، غير أن ملامسة فارة الحاسوب لأي كلمة منها تكشف عن مخبوء نصي ، مشتق من تلك الكلمة.

حتى إذا ولجنا من يقونة أضغط فوق ضلع البوح^٢ الأولى ، أخذنا إلى صفحة صفراء ، هي (الصفحة ٢ من القصيدة) ، وموسيقى عراقية حزينة تعبر عن أجواء النص على تلك الصفحة ، مع شريط عابر من الأعلى ، يقول : عاجل باتجاه مخيف ، تأخذني خطوتي ، فهي تعرف أسرار كل المخاطر ، لكنها تستهي أن تُقامر في لوعتي دافعاً . وعن يمين الصفحة لوحة (الساعات المائعة) ، أو إصرار الذاكرة ، لسلفادور دالي . أما نص المتن ، فالنص التفضيلي الخبيبي الآتي :

في مدار حديق ...

اجلّت شمس

ضوء ذاك النهار

فوق تلك الديار التي لم يعط أرضها

صوت خطو السنين

... ادلجت عتمة حاشية

من حبار الليالي التي

لم تزل فوق رمش السماء ...

١ واضح أن الشدة هنا جاءت خطأ مطبعياً فوق اللام ، ومكانها فوق الجيم .

يقتضي ظلها :

هففات المسير التي بذرتها خطاي

فوق ذاك الطريق العتيق

في مداري العتيق ...

... كلنا ابصرتني خطاي

اركتها الدروب التي باركت كل خطو

سواي ... !



... فتشت خطوتي عن طريق جديد

في مدار جديد ...

يحتوي هففات المسير التي ضيعتها الدروب .



... في مساء غريب

عائقت خطوتي خصراً دريباً جديد

... غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لقني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ... ١٩

فلذا دخلنا إلى (حاشية) هذا النص - غير إيقونة حاشية .

(الصفحة ٣) - قرأنا نصاً بيتياً من البحر الكامل:

ولقد مشيت وما علمت بأذني أمشي ودربي يقتضي أشاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يميناً وهو محض يساري

قدماي لا أدري تسيير أم التي تخطو يداي وتهتدي بمساري
ضاع الطريق أم التي ضا عت خطاي ونفها مشواري؟^(١)

ثم تتبع هذه الحاشية إيقونة بعنوان "مكابرة"، على (الصفحة ٤)،
عليها النص التفعيلي الآتي، على "مفاعيلن"^(٢):

تحاصرني المنايا والشظايا
والهتافات التي خلت بيابي
تباغتني

لأفتح التاريخ
ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت أنامله
ولكني على ما بي
أداس و...

أظل أدوس على كل

الشظايا الخرقت بيابي

ثم يلغي إيقونة تحمل كلمة "هامش"، (الصفحة ٥)، تحمل مقطعا

نثريا:

في قريتي

بعض من الشمر الضال

(١) - كبد ورد البيت، على خمس تفعيلات فقط، تنقسم التفعيلة السادسة، إذا أريد

أن يكون كسبية أبيات القطعة من البحر الكامل.

(٢) - إلا أن تفعيلته تنكسر - ربما عن قصد أو لخطأ مطبعي - لدى: لأفتح

التاريخ، وأداس و... أظل أدوس.

والشمر الناضج

والشمر القابع في الأغصان

لكن الساكن أدرأ!

ثم نعود القهقري لاستقراء إيثونة أضغظ فوق ضلوع البوح
الثانية . لشجد مبتأ تفعيلياً على (الصفحة ٦) . يمضي هكذا :

يعقوب

يا وطني المحاصر بالعمى !

من أين لي بقميصي الوتر الذي خاطته لي كف النخيل ؟

وأنا الذي

تخضرت في شفتي أهداب الرحيل .

لا ذئب يأكل غريتي !

لا جب يغسل من جبیني

قحط الأمل

وأوجاع السنين !

❖ ❖ ❖

يعقوب

يا أبتى المكبل بالظلام

حَتَّامٌ يَخْمَرُكَ الْغَمَامُ...^{١٠}

وَأَنْتَ مِنْ رَقِصْتَ عَلَى

اِكْتَاغِهِ الشَّمْسُ ... :

أَظْلَلْ مَقْدُودًا ...

وَأَعَدَّ مَتَكًا لِمَنْ يَهْوَى قَمِيصِي

كَيْ يُقَدَّ...!

أَظْلَلْ مَقْدُودًا هُنَاكَ ...

وَصَاحِبِي يَغْضُو وَلَا يَدْرِي

بِأَنَّ الطَّيْرَ يَأْكُلُ رَأْسَهُ ...

وَيَطِيرُ...!٩

❖ ❖ ❖

يَعْضُوبُ

يَا أَبَتِي الْمَعْضَرُ بِالنَّحِيبِ!

أَتَظَلُّ مَبِیضَ الْعَيُونِ ...

وَأَظْلَلْ آكُلَ سَنَبَلًا لَا حَبًّا فِيهِ ؟!

وَأَشْرَبُ!

مِنْ كُؤُوسٍ لَضَمَّهَا الْوَحْلُ الْعَجَافُ ؟!

❖ ❖ ❖

حَتَّامٌ ... أَثْشَرَ مَا حَصَدْتَ ...

وَالْأَمَّ يَا أَبَتِي ... !٨

١٠ فعل هنا كلمة 'أَظْلَلْ' ساقطة قبل 'أَشْرَبُ'، لاستقامة النسق التفعيلي.

فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟

أم سوف أبقى

في

العراء

وانت

ياكلك

العمى ١٩

وتأتي الحاشية البيئية التالية، من البحر الواهر - وذلك على
(الصفحة ٧) - ذات لوحة خشبية معبرة عن الجفاف:

ليحضن ما تبقى من هدير

تسخطى ، فهو في غيبش يلف
تمهل أيها البحر الأعف

سيسرق ماءك الرقراق جرف

وتشريك السواقي آسنا

وتحضر في محاجر الأصف

ويخفق موجك المجداف سراً

وفي مرساك ككل الغدر يغزو

يكور في حناياك المنايا

ليخرقك الخريف المستخف

ترجل فالصحاري فاعمرات

وحضن الرمل أودية يرف

ويتبع الحاشية هاهنا شيء جديد، وهو إيقونة بعنوان "نصيحة"،
 (الصفحة ٨)، وإيقاع نص "النصيحة" هذه يمكن أن يُعدّ ممّا أسمّيه بـ "شعر
 التفعيلات"، وهو نسق تفعيلي لا يتقيد الشاعر فيه بتفعيلة واحدة، لكنه
 يتداح في موسيقى الشّعْر العربي، ليمتدع أشكالاَ عليها التجريبية:

قريتي

جففي نهرك

فنهرك صاف

(والنهر الصافي)

يفضح أسماككه

وهناك خيار لمن يرغب في "نصيحة أخرى"، على (الصفحة ١٠)-
 وتأتي من "شعر التفعيلات" كذلك، مزاجيةً بين نغمتي (فعلون)
 و(فاعلن) - هكذا:

لرفاذ من النور

يزحف في هامة الليل

يمدّ هشيم انكسار الصباحات

١ انظر: الفضي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثّة النصّ الشعريّ في المملكة العربيّة

السعوديّة، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٥١.

٢ ما حصّره من النغم بين قوسين مربعين (...) في بدايته ونهايته، جاء على الوحدة

النغمية (فعلون)، وسائرُه على (فاعلن).

فهي منذ فجر الولادة

ما انفك ياكلها الغيم

قضمة

قضمة

وهي ياذخة في السكون

لا تحرك اتملة من ضياء

...

... هكذا

كنت أرقبها في الليالي الكبيسة

جنتي :

الفتعتني بأن الغيوم ستحنو

(فالغيوم تشيح)

عندها استمطر اضراسها

ويصحو الصباح

لكن المطالع يصادف هنا نصيحة بأن لا يُدمن تعاطي التصانيع ؛
فالحز بالإشارة يفهم ؛ وعليه أن يزوب من حيث أتى - غير إيقونة كُتِبَ
عليها : آوية نصوح - ليعود إلى الحاشية السابقة ، فإذا عاد إلى تلك
الحاشية يكون قد تبقى له الاطلاع على إيقونة هامش ، فيفتحها صفحة
صفراء ، هي (الصفحة ٩) ، ذات هشيم كهشيم المحتضر ، وهو هشيم
أدمي يدلل عيين شاخصتين من خلله ، وقد كُتِبَ عليها :

اشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع رحل

وعلى بعينها عبارة: "إياك أن تقترف الأمل"، في أربع نواخذ، تحمل
كل واحدة منها كلمة، كذلك التي رأيناها على (الصفحة ١)، والتي لا
تؤدي إلى شيء، غير أن ملامسة فتاة الحاسوب لأي كلمة منها تكشف
عن مخبوء نصي، مشتق من الكلمة:

إياك: "إياك أن تبتكر سنبلة... فالأرض صلعاء... وفحيح القحط

يفغني: الخلود لي!!!".

إن: "إن تحيا... أمل موصد...".

تقترف: "تقترف البوح... والكلام مرتجف على شفطيك؟؟؟...

إذن سينمو عليك الصخر في وضّح الافتظار".

الأمل: "الأمل مثل ظلّ كسيح... لا يجيد سوى النوم وقت

الغروب".

وهذه هي آخر الصفحات من القصيدة، بحسب منطق العلاقات

والتراتب فيما بينها، لا بحسب ترقيم الصفحات.

وها أنا ذا قد وصفتُ تركيبة هذه القصيدة المتفرعة، دون الخوض في بعض التفاصيل الأخرى، كالأشرطة المتحركة، واللوحات الفنية، والموسيقى المصاحبة. لا إهمالاً لأهميتها، بوصفها مكمّلات تعبيرية وتأثيرية، ولكن لأن هدف هذه القراءة يتحصر في استقراء مجمل التجربة وتقييمها، دون التحليل الشامل لتفريعاتها وتفاصيلها ومن هذه التجربة البكر في الشعر يتضح ما يأتي:

(١) أننا بإزاء شعرٍ حقيقي، لا عبث لفظي، كما في تجارب أخرى، حداثة (تقليدية).

(٢) هناك تكاملٌ وترايط عضوي بين صفحات النص ومكوناته المختلفة، من حيث هي معبرة عن مضمون العنوان: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، وكان البعض الأزرق من تباريح تلك السيرة هو بوارق أمل تلوح في الأفق وهو ما يلوح في تلك الصفحات الزرقاء، بما حملته من دوالٍ لغوية، وإشارات لونية، ولوحات تشكيلية، تقابل صفحات أخرى صفراء، قاحلة، وإن كان الشاعر قد ختم القصيدة بما هو أقرب إلى التشاؤم لا التفاؤل، والاصفرار لا الزرقاء، وذلك من خلال الصفحة التاسعة بلونها الأصفر، وهشيم أشجار الزيتون فيها، وموسيقاها الجفائزية.

١ وأنا أسميها قصيدة - لا مجموعة قصائد، مع تفنّد تصويرها ولوحاتها - لأن الشاعر نفسه أطلق عليها قصيدة.

٢) تجمع هذه القصيدة أشكالا إيقاعية مختلفة، من الشعر الموزون المقفى، وشعر التفعيلة، وشعر التفعيلات، إضافة إلى قصيدة النثر.

وهنا يتبادر السؤال: ثرى ماذا يمكن أن تضيف القصيدة الإلكترونية التفاعلية إلى المشهد الشعري العربي؟ إنها كما رأينا لا تشتغل على البنية الداخلية للنصوص، بمقدار اشتغالها على طريقة عرض النصوص. ويمكن القول إذن: إنها وريثة محاولات تفاعلية شعرية سابقة، لن أعرج عليها في السياق العربي، بل في تجارب بعض الشعراء العرب المحدثين، وذلك محاولة منهم لإحداث ضروب من الحوارات النصومية. وهناك غير اسم شعري خاض مثل هذه التجربة غير مجموعات شعرية كاملة، يمكن أن يشار منها مثلا إلى: الشاعر علي التميمي - من السعودية - في مجموعته الشعرية بعنوان "رياح المواقع"، (١٩٨٧)، التي أبدى فيها جراءة لافتة في التجريب، والإفادة من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، منتقلا من (الاستعارة - القصيدة) إلى ما أسميته في عقاربته سابقة بـ (الاستعارة - الديوان)؛ وكذا فعل الشاعر علاء عبدالهادي، من مصر، في مجموعته الشعرية "مهمل، تُستدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلٍّ"، (٢٠٠٧)، وقبل ذلك في مجموعته: "الغمام: أوزاد عابرة تصطفيني"، (٢٠٠٠)، و"شجن"، (٢٠٠٤). وقد تطرقت إلى تجربته تلك في دراسة لي بعنوان "النص الغائب". إلا أن تلك التجارب إنما كانت تحاول ما تحاول على

الوِزْق، في حين تخطو مثل تجربة مستاق عباس معن هذه إلى نوع جديد، يتخاطب مع العين والأذن مباشرة، وعبر تقنية العصر الإلكتروني

إنها محاولة تستهدف تقديم النص الشعري إلى جيل ما عاد يتعامل مع الوِزْق، ناهيك عن أن يفرغ لقراءة ديوان شعري. وفي هذا معنى لنقل الشعر بطريقة مدهشة، وطريفة، تتواصل مع حساسية إنسانية راعية في التعبير والتلقي، تمكّنت منذ قرابة عقد من الزمن انقلاباً تاريخياً في التراسل المعلوماتي، صاحب الثورة الكبرى في الاتصالات وتقنية المعلومات، ولاسيما بعد بروز الشبكة العنكبوتية "الإنترنت"، وسيلة كونية أولى في بث المعلومة، ضمن منظومة تؤذن بنهايات عصر المدونات الورقية، أو على الأقل بوضعها على الرف، مفسحة الميدان واسعاً لنواهد إستراتيجية لا نهائية، بقضاء العالم أجمع.

وبذا فإن القصيدة الإلكترونية التفاعلية تتكئ بالضرورة على شعريات معاصرة شتى إلى جانب شعرية الكلمة - وهي شعريات ما تزال غفلاً من التناول النقدي - وتملؤها للتعامل مع قارئ مختلف تماماً، من جيل متصفحات الإنترنت، لا جيل الصحائف والدواوين.

وعليه، فإن هذه التجربة تمثل رافداً للحركة الشعرية، الآتية والمستقبلية، في عصرنا الإلكتروني هذا، الذي يُشاع أنه لم يعد عصر شعراً لتأتي القصيدة فتقرس في نسيجه العالمي، أكثر من أي جنس أدبي آخر؛ كي تثبت أنها - وقد صحت رحلة الإنسانية منذ الأزل - هي أكثر الأجناس الإبداعية قدرة على مسايرة العصور، وصولاً إلى روح الإنسان أي كان.

الملاحق



ملحق ١

مكابدات "أنا"

شرفتي طاعة بالغيار

العصافير مبحوحة

الغيوم تتد دخاناً يلطّخ أضرحة الكون

المنائر شاخت ،

وشاخت تراتيل الموزن في مهمة الريح

... وأنا ما زلت في الجبّ

أراود ذئبي ليأكلني

كفي قبيض عيون أبي ...

ههي - منذ ارتعاشة أُمي

لتزفرتي كتلة من صراخ - ...

عاقِر...

لم تمارس لعبة الدمع ...

...

... الكواكب ، سجدت لها ،

والمضيّثان

نامتا

١ مجموعة (تجاعبد) - الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة : مشاقق عباس معين ١٩٧٠ - ١٩٩٠ م.

القراهمدي النشر والتوزيع - بغداد ، ٢٠١٠ م.

صيونتهما

في

عظمة

من

وجوم

...

... كسفتُ اخلعُ جلدي

لئلا يراني أبي

فيزرع أنيابه في متوني

هو اعتادها

مثل ظلّ الجفاف الذي تاخ فينا

...

... كان يقسو عليّ

ياكل صحتي

وينقر فوق رؤوس الأحيّة

...

تبقى عجاهاً زهوري ؟!

وتبيس أشداؤها كلّ حين ؟!

فأبي يشرب العطر منها

ويرقص

دوماً

على

الياسمين ...!!

أبي ...

- إن غاب أبي -

سأغدو غريباً

أرى ما لم أكن لأراه:

يمطر نخلي

يهتز تمرّي

ويساقط الغيث ...

...

...

... فأبى أنا

الجنس الرابع

• ديباجة:

- إن كلمة "قصيدة نثر" ليست سوى اصطلاح أريد التعبير به عن نوع من الأدب ليس هو من النثر العادي كما أنه ليس بالشعر بل هو في قالب نثري وروح شعرية . فكانت من هنا تسميته "قصيدة نثرية" ولكن هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر . وإنها حلت بالتالي محل القصيدة ، فالشعر شعر ، والنثر نثر أدونيس / حوار : إلياس سحاب / مجلة حوارات لبنان - ١٩٦٠ م .
- قصيدة النثر حالة مروق لا تشاكل الشعر ولا تشاكل النثر . هي تأسيس بمنزل جلدأ مثقفاً لجسم الشعرية الحي ، فقصيد النثر نص مخنث متفعل بنفسه مثل زهرة الجوري فيها صفات الذكر والأنثى معاً ، وقصيدة النثر فيها صفات الشعر وصفات النثر معاً ينظر : القصيدة والنص المضاد : د عبد الله الغدامي : ١٤٦ .
- بين الشعر وقصيدة النثر وشيجة حلمية ... حيث لا ندري هل أصبح الشعر نثراً أم النثر هو الذي حلم أنه صار في القصيدة شعراً . حلم الفراشة : د حاتم الصكر : ٥١ .

- أن قصيدة النثر تستفيد من نصيحتها وإفلاتها من التجنيس في الإفادة من الخصائص السردية .

حلم الفراشة : ٤٨ - ٤٩ .

لم تفارق أتون القدماء حتى ونحن ندخن سيجارة الحداثة ، فنحن ما زلنا نمارس لعبة المندس والمقدس ، ونحارب المفهوم الطبقي ونحن منغمسون فيه حد اللذة ، ما زلنا نحلم بسحرية فوقية للشعر على كل ما تنتجه من إبداعات ، بحيث استحال روحاً لكل يدع ...

الحيرة ملاذ أنساقنا الثقافية التي عادت لعرجونها القديم ، لا تتفك تقني لعشبة كلكامش أحياناً طيفية ، لكنها لا تنتشي بغير شنشنة الشعر . فهل أن من حار أن يبحث عن ملاذ جديد يعرفه في سره ١٩ ... لكنها الرهبة من ثورة الأذان على الألسن .

♦♦ المتن :

الحضر في البرزخ لا يؤدي إلى الحياة دوماً لكنه قد يعبر بنا إلى فضاء الموت الرحب ... تسبح بالحلم أو الكابوس ، نلبس أكفان بعضنا لنقتنع بولادة من نوع خاص ... هكذا هو جدل الولادة والولادة الجديدة .

حين انسلخت الكلمة عن إهابها في صناديق المعجم ورسمت لوحات إبداعية ، اقتنع بولاداتها الجديدة ، وأطر حاميتها بأطر الاسم الجديد الذي تبادل معه الحميمية ... ولم يكن ضجراً من تناسل الولادات ما دامت تخلق له أفقاً لا يختلف في رحابه وإن ضاق ... فهو يلتدّب لذة الولادة الجديدة ، " بالدهشة الولودة الآن " ، فكانت الرواية أدباً جديداً

نسل وجوده من موت الملحمة على الرغم من أن الملحمة تحتضن الشعر
يحميمية عالية ، لم تعد الرواية ضرباً عاقاً ، بل كانت بارزة . وإن لم
تحتضن الشعر .

الرغبة من انفلات القيمومة عن الجديد هاجس أجلسنا في ظلال
غير واردة . فتغيرت سحننا ولما نغادر ، أما أن أن نترك لباس الرغبة ذلك
١٩... فالنثر لم يعد نثراً كما لم يصير شعراً فهو التسليخ كبدورته " الكلبة "
عن أطره العتيقة ليفتح على أطر باصورة بما تريد ، لكننا رجعتنا
بخشائش قيمومة قديمة هي قيمومة الشعر .

قصيدة النثر ... هي جنس رابع يجاور أجناس حاضنة الأدب "
الثلاثة " لتغادر حاضنة الشعر التي لم ترخّب بها يوماً إلا على مضض
ما الضير في أن يكون (شاعر / كاتب) قصيدة النثر " ناصناً "
ليركز في قبعة طاعنة بالجديد والمغايرة .

الحدود المفتوحة تخون أحياناً رؤانا ، والضيقة تمسك أحياناً أيضاً
خيوط الدخان ... فعضن " قصيدة النثر " أقعد بظله نثوات لم تتفرّع عن
غصن " الناصن " .

انقطاع الفصون قد يشي بالموت المبكر .. كما يشي انتفرّع
الشاسع بذلك أيضاً .

الجنس الرابع ... يحاول أن يحفر لجذوره الطافية على حدود الشعر
قيامة تليق بصرخته البكر التي خنقتها تلك الحدود المفتوحة

♦♦♦ الموقعون :

د مشتاق عباس معن ، د فائز الشرع ، د أحمد ناهم ، د علاء جبرالموسوي
الناجي ، حسن عبد راضي ، حسن قاسم ، إحسان التميمي ، مهند طارق
، امجد حميد التميمي ، قاسم السنجري ، علاوي كاظم كشيح ،
سلام محمد البتاي ، صلاح السيلاوي ، أحمد حسون ، محسن تركي ،
علي محمد سعيد ، عقيل أبو غريب ، حسين رضا ، حمن الكعبي ، علي
أبو بكر

ما يشبه البيان العمود الومضة

مشتاق عباس معن - بغداد

الثابت والمتحوّل ثنائية سرمدية تعمل على تشييط حركة الحياة .
فلولاها لكان التاريخ واقفاً على ساق واحدة يجترّ حوادث بعينها . وكذا
الحال بجسد الإبداع الذي تلونّت ألوانه بمسوح التحوّل على أنامل الثابت في
جذوره.

العمود سراط استقام عوده على قوائين يعرفها الترات . لكن
الإحيائيين في ساحته لم يتركوه على ثابت بل استبدلوا به قوانين مولدة
على مسيرة دورة حياته ما بعد التقليدية فكان أن تصرّع شكله . وتنوع
مضمونه . واختلط ماله بماء الأجناس الأدبية المجاورة وأنواعها.

الكمّ معيار معتمد في سلالة القصيدة العمودية فما قلّ عن سبعة
أبيات كان مقطوعة - على أوسط الأقوال - وما فاقها عدداً كان
قصيدة . هذا الثابت الذي لم يُخترق بوعي ، فهل لنا أن نمدّ أذرعنا لنحوّله
شطر مسافة جديدة من حراكه؟

لعلنا نستعير الومضة من خانات إبداعية مجاورة ، لكنها ليست
ببعيدة عن مناخ عموديتنا ، نستعيرها لنلبس مقطوعتنا تلك القصيدة غير
المكتملة ، القصيدة الأرملة قبل أن تُنمّ تشكّلها في أسرة بهية . لتكون

قصيدة تستبطن كمّها بكثافة أدبية عالية ، قرّب قصيدة بدنية تتخمر
أبياتها على القلب ، ورّب أبيات ضئيلة تشرحها (١).

العمود الومضة ... قصيدة مكثفة تقلّ أبياتها عن السبعة . قيمتها
الإبداعية قيمة القصيدة المكتملة .

يعمل هذا التحوّل على إعادة هيكلة نظرية الأدب والنظرية النقدية
العربية ، إذ سيحوّل الكمّ من معايير الميز بين القصيدة والمقطوعة ، إلّا
في حدود مجريّات التراث فعن سار على هديها جرت عليه موازين الميز
ولاسيما اكتمال المعنى وتمام الدلالة ؛ ليكون العمود الومضة نوعاً جديداً
يضاف على أنواع الجنس الشعري ، أما النظرية النقدية فسيكون تحليلها
للعמוד الومضة قائماً على معايير :

- اكتمال المعنى وتمام الدلالة .

- الكثافة .

- الكمّ .

ملحق ٤

مختارات من شعره
(العمود الومضة)

((وطن بطعم الجرح))

للم حريفك ما أمرك

وانزع عن الأصفاذ نحرك

أزرى بك الصفصاف لما غصنه للشج جبرك

ومشيت تتبعه فكان الغصن في الطوفان ظفرك

ونسيت أنك تورده الخطوات حين الفقد غيرك

وتصب فوق جبينك المتكدر الموءود جورك

((محاولة))

أسر الموت في وجع الرفات
أفينا مورقا من كل آت
يتاعى ظله دمعاً بليفاً
تبوح بجرحه كلُّ اللغات
ليستسقي شتات الصبر منها
ويُنطق دريه صمت الجهات

تترقديني الجرار خجلى وظلماي
والصحاب الثقال بالوصل ينأي
فيظلل الجفاف يسقي جذوري
وتماري العجاف بالموت ملأى
يستحث الأفول أفقي سريعاً
ويربعي الكسول يزداد بطشاً
يشتهيني الخريف صبحاً شحوباً
يحتسيني الصبار شيناً فشيناً

((حالة))

أنا أنت ، لا تشعلت فتتردى

وتدبف فوق الجرح سهدا

فإذا عدوت ، فما سواي

عدا ، فأيسهما سييدا

لي جاحدان أنا ونفسي ، أجلائي فاستيدا !!!

((شحوب))

القمح منهم ، خؤون

والخبز أعسى ما يكون

ولكل سبيل نزل في حقله شر المنسون

تصل من أعطاف برقعته إلى الوجع السنون

القحط يسترخي نزيلاً يرتديه الميـستون

من أي شع أنت يا وطن اليباس على القصون

المحتويات

مدخل ضروري : شعرية البناء الموسيقي	٥
الفصل الأول : شعر التفعيلات	٨١
الفصل الثاني : بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر	٩١
الفصل الثالث : نحو نقد إلكتروني تفاعلي	١٠٩

الملاحق

ملحق ١: قصيدة (مكابدات أنا)	١٢١
ملحق ٢: بيان الجنس الرابع	١٢٥
ملحق ٣: ما يشبه البيان (العمود الومضة)	١٢٩
ملحق ٤: مختارات من شعره (العمود الومضة)	١٣١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





نبذة عن المؤلف:

- ا.د. عبد الله بن أحمد الفيضي.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب / جامعة الملك سعود بالرياض.
- رئيس لجنة الشؤون الثقافية والإعلامية في مجلس الشورى السعودي.
- لديه أكثر من 30 كتاباً وبحثاً منشوراً، منها:
 - ❖ هيفاء ، مجموعة شعرية ، دمشق 2005.
 - ❖ الصورة البصرية في شعر العميان ، الرياض ، 1996.
 - ❖ مفاتيح القصيدة الجاهلية ، جدة 2001.
 - ❖ نقد القيم : مقاربات تخطيطية لمنهاج علمي جديد ببيروت 2006.
- شارك في لجان تحكيمية إبداعية.
- شارك في مؤتمرات كثيرة داخل الوطن العربي وخارجه.
- حاصل على أربع جوائز عربية في النقد الأدبي والشعر.

لوحة الغلاف للفتان - سمير الموزاني
تصميم الغلاف - أحمد محسن



دار الفراهيدي للنشر والتوزيع
Farsabeeedi house Publishing and Distribution
هيفاء - شارع السعدون - قرب ساحة الفردوس